MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03420 2457

BERLIOZ

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Volumes in-8° écu de 250 pages environ de prix divers.

Publiés :

Palestrina, par MICHEL BRENET. 5e édition.
César Franck, par VINCENT D'INDY. 9e édition.
J.-S. Bach, par ANDRÉ PIRRO. 5e édition.
Beethoven, par JEAN CHANTAVOINE. 11e édition.
Mendelssohn, par CAMILLE BELLAIGUE. 4e édition.
Smetana, par WILLIAM RITTER.
Rameau, par LOUIS LALOY. 3e édition.
Moussorgsky, par M.-D. CALVOCORESSI. 3e édition.
Haydn, par MICHEL BRENET. 2e édition.
Trouvères et troubadours, par PIERRE AUBRY. 3e édition.
Wagner, par HENRI LICHTENBERGER. 5e édition.
Gluck, par JULIEN TIERSOT. 4e édition.
Gounod, par CAMILLE BELLAIGUE. 3e édition.
Liszt, par JEAN CHANTAVOINE. 4e édition.
Haendel, par ROMAIN ROLLAND. 4e édition.
Lully, par LIONEL DE LA LAURENCIE. 2e édition.
L'Art grégorien, par AMÉDÉE GASTOUÉ. 2e édition.
Victoria, par HENRI COLLET.
Les Créateurs de l'opéra-comique français, par G. CUCUEL.
Mozart, par HENRI DE CURZON. 3e édition.
Meyerbeer, par LIONEL DAURIAC.
Schütz, par ANDRÉ PIRRO.
J.-J. Rousseau, par JULIEN TIERSOT. 2e édition.
Un demi-siècle de Musique française. *Entre les deux Guerres (1870-1914)*, par JULIEN TIERSOT.
Brahms, par P. LANDORMY. 2e édition.
Orlande de Lassus, par CH. VAN DEN BORREN.
De Couperin à Debussy, par JEAN CHANTAVOINE.
Rossini, par HENRI DE CURZON.
Les Créateurs de l'opéra français, par L. DE LA LAURENCIE.
Massenet, par RENÉ BRANCOUR.
Verdi, par ARNALDO BONAVENTURA.
Schubert, par TH. GÉROLD.
Saint-Saëns, par GEORGES SERVIÈRES.
Bizet, par P. LANDORMY.
Berlioz, par PAUL-MARIE MASSON.

En préparation :

Grétry, par ALBERT CAHEN. — **Rimsky-Korsakow**, par M.-D. CALVOCORESSI. **Weber**, par ANDRÉ CŒUROY. — **Schumann**, par VICTOR BASCH. — **Offenbach**, par REYNALDO HAHN. — **Méhul**, par PIERRE LASSERRE. — **Bellini**, par GUIDO GOTTI. — **Monteverde**, par HENRY PRUNIÈRES. — **Debussy**, par E. VUILLERMOZ.

DU MÊME AUTEUR :

Lullistes et ramistes. Paris. Alcan, 1911 (*Année musicale*).
Les idées de Rousseau sur la musique. Paris, Publications de la *Revue S. I. M.*, 1912.
Chants de Carnaval florentins de l'époque de Laurent le Magnifique (texte musical publié pour la première fois d'après les manuscrits). Paris, Sénart, 1913.
L'humanisme musical. Paris, Delagrave, 1914. (Encyclopédie de la Musique.)

ŒUVRES MUSICALES

Voir le catalogue de la maison d'éditions Maurice Sénart et Cie, 20, rue du Dragon, Paris.

Pour paraître prochainement :

L'Opéra de Rameau, essai de critique historique.

ArtM.B
B5153
.M3s

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

BERLIOZ

PAR

PAUL-MARIE MASSON

563861
28. 5. 53

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VI^e^

1923

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

ML
410
B5M18

BERLIOZ

LA VIE

I

DE LA NAISSANCE A LA *SYMPHONIE FANTASTIQUE* (1803-1830)

Une crinière flambante de cheveux roux, presque rouges ; le nez en bec d'aigle ; des yeux gris vert, au regard aigu, sous un front strié de rides précoces ; le visage rasé, découvrant le pli nerveux de la bouche et le menton volontaire ; la taille moyenne, mais bien prise, et comme grandie par l'expression énergique de la tête, que redresse le haut col à pointes. Dans la physionomie et dans le geste, je ne sais quoi d'ardent et de résolu, un perpétuel frémissement de passion. Tel apparaît Berlioz, dans l'élan de sa vingt-septième année, au milieu des tumultes de 1830, lors de la première exécution de la *Symphonie fantastique*.

Louis-Hector Berlioz était né le 11 décembre 1803 à la Côte-Saint-André, gros village du Dauphiné entre Grenoble et Lyon[1]. Sa famille était établie à la Côte depuis plusieurs siècles, au moins depuis 1600. Ses ancêtres sont des tanneurs, de rudes ouvriers qui, à force de travail, firent souche de bourgeois. Son grand-père, propriétaire de tanneries, est en même temps avocat à Grenoble. Le père de notre musicien, le docteur Louis Berlioz, exercera plutôt par charité que par nécessité sa profession de médecin. Il épousa à vingt-sept ans une jeune Dauphinoise, M^lle^ Marmion, fille d'un avocat au Parlement de Grenoble. Et vingt-deux mois après naquit Hector, premier enfant de ce mariage.

L'enfance de Berlioz s'écoula tout entière dans ce village de la Côte-Saint-André, dont la Révolution n'avait pas beaucoup troublé la vie paisible et laborieuse. A six ans, sans doute à l'instigation de la dévote M^me^ Berlioz, il fut mis au séminaire, interne, selon le règlement, bien que le séminaire fût à cent pas de la maison. Là, tout se fait militairement, au son du tambour ; l'enfant, séduit par cette musique rudimentaire, ap-

1. Nous sommes maintenant bien renseignés sur la biographie de Berlioz, grâce aux précieuses études de M. Jullien, de M. Prod'homme et de M. Tiersot et aux trois volumes, minutieux et vivants, de M. Adolphe Boschot (v. la bibliographie).

prend bien vite le maniement des baguettes et, pendant les promenades, joue du tambour en tête de la troupe.

Cette vie de caserne ne dura pas longtemps. Dès 1811, le séminaire fut fermé par ordre de l'Empereur, et Hector poursuivit désormais ses études dans sa famille, avec son père. Education précieuse et charmante. Le docteur, homme excellent, était fort cultivé et avait de nombreux loisirs. Dans la maison de famille, bien fournie de livres, l'enfant apprend en se jouant l'histoire, la géographie, les éléments des sciences, et, bientôt familier avec le latin, s'exalte à la lecture de Virgile.

Et la musique? Hector allait-il en rester au tambour du séminaire ? Les Côtois n'étaient guère musiciens : on entendait bien quelquefois les contredanses de l'orphéon municipal ; mais il n'est pas sûr qu'on eût pu trouver un seul piano dans tout le village. Un jour, le petit Berlioz découvre un flageolet au fond d'un tiroir et s'évertue à y jouer *Malbrough s'en va-t-en guerre*. Son père lui enseigne le doigté et quelques rudiments de musique ; puis, il lui met entre les mains une vraie flûte, avec la méthode de Devienne ; et l'enfant ne tarde pas à acquérir, pour son âge, un réel talent de flûtiste.

Bientôt Berlioz va éprouver, comme il 'dira

dans les *Mémoires*, sa « première impression musicale ». Ce fut le jour de sa première communion, probablement en 1816. « Alors, au moment où je recevais l'hostie consacrée, un chœur de voix virginales, entonnant un hymne à l'Eucharistie, me remplit d'un trouble à la fois mystique et passionné, que je ne savais comment dérober à l'attention des assistants [1]. » Cette forte impression, musicale et religieuse tout ensemble, à la Chateaubriand, est suivie chez le jeune Berlioz d'une période de « sainteté » qui durera quelques années.

Après la première révélation de la musique, après les premières ferveurs religieuses, le premier amour. Presque chaque année, vers la fin de l'été, Hector allait passer quelques semaines, avec sa mère et ses sœurs, chez son grand-père Marmion à Meylan près de Grenoble, un des plus beaux coins de la « romantique » vallée du Graisivaudan. Dans une villa voisine habitaient avec leur tante deux jeunes filles, les demoiselles Dubœuf, dont la cadette, âgée de dix-neuf ans, fit sur l'adolescent une impression subite et ineffaçable. Estelle! Son nom même était déjà cher

1. *Mémoires*, I, 2-3. Plusieurs années après, Berlioz reconnaîtra l'air de ce cantique dans la célèbre romance de Dalayrac, *Quand le bien-aimé reviendra*, une des plus jolies pages de *Nina ou la Folle par amour*.

à Berlioz : il lui rappelait l'héroïne de la pastorale de Florian, lue avidement, en cachette, dans la bibliothèque paternelle. La passion de ce Némorin de douze ans amuse fort les deux familles. Mais bientôt il faut se séparer : Hector s'en retourne dans son village, emportant des souvenirs qui alimentent ses rêves et une tendresse sans espoir qui ne disparaîtra jamais de son cœur.

En mai 1817, grand événement à la Côte-Saint-André. Un maître de musique vient s'y installer, appelé par les officiers de la garde nationale, peut-être à l'instigation du docteur. C'est un nommé Imbert, second violon du théâtre de Lyon, qui joue aussi de la clarinette, et dont le fils, vite lié avec Hector, est un habile corniste. S'il faut en croire les *Mémoires*, le jeune Berlioz prend deux leçons par jour, et devient bientôt « un lecteur intrépide, un assez agréable chanteur » et un flûtiste capable de jouer « les concertos de Drouet les plus compliqués ».

Mais Berlioz veut *composer*. Il tâche de s'initier tant bien que mal à l'harmonie : il essaie vainement de s'assimiler les théories de Rameau, dans le résumé de Dalembert[1] ; il arrange des duos et des trios en quatuors, « sans pouvoir par-

1. *Eléments de musique théorique et pratique selon les principes de M. Rameau*. Lyon, 1752.

venir à trouver des accords ni une basse qui eussent le sens commun ». Pourtant, l'audition des quatuors de Pleyel, exécutés le dimanche par les amateurs de la Côte, la lecture du *Traité d'harmonie* de Catel, beaucoup plus accessible que Rameau, finissent par lui faire pénétrer, « et en quelque sorte subitement, le mystère de la formation et de l'enchaînement des accords[1] ». Aussitôt, il confectionne un pot-pourri à six parties sur des thèmes italiens et même un quintette pour flûte, deux violons, alto et basse, qu'il exécute, non sans encombre, avec son maître et trois amateurs de bonne volonté.

Hector, qui venait d'avoir quinze ans, écrit directement à des éditeurs de Paris pour leur proposer sa musique. On a retrouvé deux de ces lettres, premières démarches de Berlioz à la conquête de la gloire, premiers documents authentiques où apparaît sa personnalité naissante. Il s'adresse d'abord aux éditeurs Janet et Cotelle, puis à Ignace Pleyel. Mais les premiers ne répondent pas ; et le second répond par un refus.

Peu de temps après, un nouveau maître de musique vint s'établir à la Côte[2], engagé sur l'initiative de quatre pères de famille, dont le docteur

1. *Mémoires*, I, 15.

2. Imbert avait quitté le pays, à la suite de la disparition mystérieuse (peut-être du suicide) de son fils.

Louis Berlioz. C'était un Alsacien du nom de Dorant, beaucoup plus habile que son prédécesseur, et qui « jouait à peu près de tous les instruments ». Avec lui, Hector apprend la guitare et ne tarde pas à égaler son maître. Il copie des romances d'auteurs à la mode, Dalayrac, Catrufo, Dezède, Boïeldieu, etc., et en forme un album manuscrit pour chant avec accompagnement de guitare.

Il continuait naturellement à écrire de la musique, des airs empreints « d'une mélancolie profonde », presque tous « dans le mode mineur », inspirés par son impossible amour. Il ne cessait de relire l'*Estelle* de Florian, en y adaptant parfois des musiques désolées.

> Je vais donc quitter pour jamais
> Mon doux pays, ma douce amie,
> Loin d'eux je vais traîner ma vie
> Dans les pleurs et dans les regrets.

Sur ces vers, il écrit une mélodie qu'il reprendra telle quelle, dix ans plus tard, pour en faire le début de la *Symphonie fantastique*.

En même temps, il s'enthousiasme à la lecture de la vie de Gluck, dans la *Biographie universelle* de Michaud ; il découvre même quelques morceaux d'*Orphée* dans la bibliothèque de son père. La carrière de musicien lui apparaît comme la plus belle et la plus désirable de toutes. Mais le

docteur destine son fils à la médecine et non pas à la musique. Hector vient d'être reçu bachelier à Grenoble (le 22 mars 1821). On décide de l'envoyer à Paris suivre les cours de la Faculté, avec son cousin Alphonse Robert. Vers la fin d'octobre, les deux étudiants partent pour la capitale.

A Paris, il y a la Faculté de Médecine ; mais il y a aussi l'Opéra. Les deux cousins s'installent dans le quartier des écoles, au 104 de la rue Saint-Jacques, et commencent à fréquenter régulièrement les salles de cours ou de dissection. Dans les séances d'anatomie dirigées par Amussat, Berlioz se familiarise peu à peu avec le cadavre ; il prend un vif intérêt aux leçons de physique que Gay-Lussac professait au Jardin des Plantes et à celles de Thénard sur la chimie ; il fréquente même le cours de littérature d'Andrieux au Collège de France.

Mais, comme bien on pense, Hector ne manqua point, dès qu'il le put, d'aller à l'Opéra. Ce fut un ravissement. Le jeune provincial mélomane n'avait jamais été à pareille fête. Les *Danaïdes* de Salieri, la *Stratonice* de Méhul, *Azémia ou les Sauvages*, de Dalayrac, ces œuvres « pathétiques » ou « touchantes » le poursuivent désormais jusque dans l'amphithéâtre de dissection. La médecine lui paraît fade auprès de la

musique. Comme pour favoriser son secret penchant, les cours sont suspendus, à la suite de manifestations politiques, de novembre 1822 à février 1823. Berlioz eut ainsi, en comptant les vacances, près de huit mois de loisir, pendant lesquels il put s'abandonner librement à son goût pour la musique, lire, relire et copier à la bibliothèque du Conservatoire les partitions des drames de Gluck. Enfin, il lui est donné d'entendre, à l'Opéra, *Iphigénie en Tauride*. Alors, c'est la conversion définitive. « Je jurai, en sortant de l'Opéra, que, malgré père, mère, oncles, tantes, grands-parents et amis, je serais musicien[1] ».

Il échange à ce sujet avec son père une série de lettres de plus en plus vives. Pour mieux affirmer sa nouvelle résolution, il compose « une cantate à grand orchestre » sur un poème de Millevoye, l'*Arabe au tombeau de son cheval*. Un élève de Lesueur, un jeune musicien nommé Gerono, lui conseille de montrer cet essai au maître. Lesueur accueille avec bonté le néophyte et, après quelques semaines d'exercices préparatoires sous la direction de Gerono, il l'accepte comme élève.

Jean-François Lesueur était alors maître de la

1. *Mémoires*, I, 28.

Chapelle Royale des Tuileries et professeur de composition au Conservatoire[1]. Il sut bientôt gagner, par sa sollicitude affectueuse, la sympathie de son jeune disciple. D'ailleurs, le culte commun de Gluck les avait tout de suite rapprochés. L'auteur des *Bardes* considérait la musique dramatique, représentée par les chefs-d'œuvre de Gluck, comme la plus belle forme de l'art musical, et son enseignement portait beaucoup plus sur la recherche de l'expression, de la juste déclama-

1. Né en 1760 en Picardie, il apprit la musique dans les maîtrises et parvint, en 1783, à être nommé maître de la Chapelle des Saints-Innocents à Paris, après un concours dont le jury était composé de Grétry, de Gossec et de Philidor. Une ode sur des vers de J.-B. Rousseau, fort applaudie au Concert spirituel, le distingue à l'attention du public et, dès 1786, il devient maître de chapelle de Notre-Dame. Il y fait chanter pendant les offices des oratorios à grands chœurs et à grand orchestre sur des poèmes latins tirés de l'Ecriture, musique « dramatique et descriptive », expliquée par un programme ou « plan ». Ces nouveautés font scandale et Lesueur doit quitter Notre-Dame. Recueilli par un chanoine près de Paris, il écrit la musique d'un drame intitulé *La Caverne ou le Repentir*. Sous la Terreur, il donne, avec succès, l'opéra *Paul et Virginie ou le Triomphe de la Vertu* et un *Télémaque dans l'île de Calypso ou le Triomphe de la Sagesse*, composé quelques années auparavant. Au début de l'an IX, il organise la solennité musicale du Temple de Mars (les Invalides) où il emploie quatre orchestres. En mars 1804, il est nommé maître de la Chapelle des Tuileries, en remplacement de Paisiello, et il réussit enfin, avec la protection de l'Empereur, à faire jouer à l'Opéra *Ossian ou les Bardes*, le triomphe de sa carrière. Dès lors sa réputation est établie, et deux derniers opéras n'y ajoutent guère. En 1813, il succède à Grétry à l'Institut. Surintendant de la musique de Louis XVIII, il est nommé en 1818 professeur de composition au Conservatoire, poste qu'il garda jusqu'à sa mort (1837). Outre ses œuvres musicales, Lesueur avait écrit de nombreux ouvrages théoriques, dont la plupart sont restés manuscrits.

tion et des effets descriptifs que sur l'élégance du style, la conduite des idées ou la construction musicale. L'impatient Hector, avide de brûler les étapes, devait y trouver son compte. De plus, Lesueur était un homme à théories, théories souvent bizarres et chimériques, parfois originales et fécondes, qui ont exercé une influence réelle sur la formation du style de Berlioz.

Mais, pour s'être mis sous la douce férule de Lesueur, Berlioz ne songe pas un instant à différer ses ambitieuses tentatives de composition. Dès le printemps de 1823, il écrit sur une scène de *Beverley*[1] un fragment de musique « violente », pour voix de basse et orchestre, qu'il espère un moment pouvoir faire jouer à un gala de l'Opéra. Il a même de plus vastes desseins : il veut composer une grande tragédie lyrique. A force de fréquenter l'Opéra et d'y organiser des manifestations bruyantes en faveur de Gluck avec une phalange d'amis qu'il anime de son ardeur, à force de lire les partitions des drames gluckistes à la bibliothèque du Conservatoire, il ne rêve plus que théâtre. Il essaie de bâtir un opéra, sur un livret rimé par son ami Gerono d'après *Estelle et Némorin* de Florian. « Personne heureusement n'entendit jamais rien de cette com-

1. Tragédie de Saurin, dont l'Odéon annonçait la reprise.

position suggérée par mes souvenirs de Meylan. Souvenirs impuissants ! Car ma partition fut aussi ridicule, pour ne pas dire plus, que la pièce et les vers de Gerono[1]. »

Il songe alors à faire un oratorio à la façon de son maître Lesueur. Il compose, sur des paroles latines, un *Passage de la mer Rouge*, avec chœurs et orchestre, qu'on lui promet de faire exécuter à Saint-Roch, sous la direction de Valentino, chef d'orchestre de l'Opéra. Quel début pour ses vingt ans ! Mais, hélas, les « masses » chorales et instrumentales se réduisent à une douzaine de musiciens et une vingtaine de choristes, les parties, criblées de fautes de copie, sont absolument illisibles, et la répétition générale produit un tel gâchis que Berlioz doit renoncer pour cette fois à son « rêve si longtemps caressé d'une exécution à grand orchestre. » (Décembre 1823.)

Entre temps, il avait réussi à débuter dans la critique, à dix-neuf ans et demi, en publiant dans le journal *Le Corsaire* (12 août) un article où il défendait les tragédies lyriques de Gluck contre les admirateurs du *bel canto* de Rossini. Piètre compensation à ses déboires de compositeur ! Le fiasco de Saint-Roch, surtout, lui avait

1. *Mémoires*, I, 35.

valu les reproches et les railleries de sa famille... Heureusement quelques jours après, Hector peut apaiser ses parents par une bonne nouvelle : il vient d'être reçu bachelier ès sciences physiques (le 12 janvier 1824). Il ne délaisse donc pas entièrement la médecine. Mais plus que jamais il tend à s'en échapper[1]. Revenu en juin à la Côte-Saint-André, il étonne sa famille par la fermeté de sa résolution. « Que mon frère me cause de peine !... écrit dans son journal la jeune Nancy Berlioz. Il est inflexible comme un roc. » Et après le départ (25 juillet) : « Il est parti, non sans nous faire verser beaucoup de larmes, surtout à Maman. »

La vocation de Berlioz s'affirme irrésistible dans une lettre à son père, écrite peu après de Paris : « J'aimerais mieux être Gluck ou Méhul mort que ce que je suis dans la fleur de l'âge... Telle est ma manière de penser, tel je suis et rien au monde ne pourra me changer. » Pour justifier ses ambitions, il décide de faire exécuter à grand orchestre une *Messe* qu'il vient de composer. Mais il ne veut pas recommencer la piteuse expérience du *Passage de la mer Rouge*. Pour payer les frais d'une bonne exécution, il lui faut douze cents francs. Après diverses ten-

1. L'école de Médecine reste encore fermée trois mois, en 1824, à la suite d'une mutinerie d'étudiants.

tatives infructueuses[1], Berlioz finit par trouver la somme, qui lui est prêtée par un de ses compagnons des soirées de l'Opéra, Augustin de Pons. Cent cinquante musiciens sont réunis sous la direction de Valentino, et le 10 juillet 1825, la « Messe solennelle à grand orchestre, composition de M. Hector Berlioz, élève de M. Lesueur », est exécutée à Saint-Roch avec un succès extrêmement flatteur pour les vingt-deux ans du jeune Hector.

Restait la note à payer, la dette de douze cents francs. Hector tâche de rogner sur la pension mensuelle de cent vingt francs, que lui envoie son père ; il prend un logement plus modeste, fait des repas de huit sous, réussit à donner quelques leçons à vingt sous le cachet. Qu'importent les privations ! Il vit avec son rêve et avec la Musique[2]. Enhardi par le succès de sa *Messe*, il avait composé sur des vers de son ami Humbert Ferrand une « scène héroïque à grands

1. Il s'était adressé, entre autres, à Chateaubriand, qui était alors l'idole de la jeunesse.

2. Il se laisse peu à peu conquérir, à ce moment, par les œuvres de Weber, que les étranges arrangements de Castil-Blaze commençaient à acclimater auprès du public parisien. Le *Freischütz* fut représenté le 7 décembre 1824, sous le titre de *Robin des Bois*. *Euryanthe*, beaucoup plus profondément altérée et devenue *La Forêt de Sénart*, vint en scène le 14 janvier 1826. Moins d'un mois auparavant (19 décembre 1825), Berlioz avait écrit dans le *Corsaire* un violent article contre Castil-Blaze, qui s'était permis de critiquer Gluck.

chœurs et à grand orchestre », *La Révolution Grecque*. Il la présente aux Concerts Spirituels sous le titre : « Le triomphe de la Croix. » Mais, malgré toutes ses démarches, elle n'est pas acceptée. Il se donne au moins la satisfaction de publier à ses frais quelques romances, *Le dépit de la Bergère*, *Toi qui m'aimes*, *verse des pleurs*, *Le Montagnard exilé*, *Le Maure jaloux*, *Pleure pauvre Colette*... Bluettes légères, qui ne peuvent calmer son impatience de gloire. Il veut frapper un grand coup, obtenir les suffrages officiels, en concourant pour le prix de Rome... Mais, refusé dès les premières épreuves éliminatoires, il n'est même pas admis à prendre part au concours.

Le docteur, éclairé par cet échec, supprime toute pension et, malgré les instances de Lesueur, rappelle immédiatement Hector à la Côte-Saint-André. Après un accueil glacial, le père et la mère somment leur fils de choisir une carrière quelconque, autre que la musique. Ils se heurtent à un refus suivi d'un silence obstiné. Enfin, au bout de quelques jours, le docteur finit par céder et consent qu'Hector retourne à Paris « pour quelque temps » afin d'essayer une dernière fois d'y faire ses preuves comme musicien. Mais la dévotion exaltée de M^me^ Berlioz s'indigne de cette concession : s'il persiste à suivre cette

voie de la musique et du théâtre (pour elle c'est tout un), son fils est excommunié, damné.... Elle le supplie à genoux de renoncer à ses « coupables projets ». Ne pouvant le fléchir, elle le maudit, le renie, et le laisse partir sans vouloir lui dire adieu. « Je dus m'éloigner sans embrasser ma mère, sans en obtenir un mot, un regard, et chargé de sa malédiction ![1] »

De retour à Paris (août 1826), Berlioz parvient, grâce à Lesueur, à se faire inscrire comme élève régulier au Conservatoire, où il suivra à la fois le cours de composition de Lesueur et les leçons de contre-point et de fugue de Reicha[2]. Puis il se met à écrire un opéra, *Lénor ou les Francs-Juges*, sur un livret de son ami Humbert Ferrand. Cet opéra ne fut jamais terminé. Il n'en reste que l'ouverture et divers fragments que Berlioz utilisa plus tard sous une autre forme[3].

Cependant la dette contractée pour l'exécution de la *Messe* n'était pas encore payée à moitié. Par

1. *Mémoires*, I, 52.

2. Anton-Joseph Reicha (1770-1836), né à Prague, estimé pour sa musique de chambre et pour ses ouvrages théoriques, avait connu à Vienne Haydn, Salieri, Albrechtsberger et surtout Beethoven, qui jouait de l'alto dans le même orchestre que lui. « Reicha professait le contre-point avec une clarté remarquable ; il m'a beaucoup appris en peu de temps et en peu de mots » (*Mémoires*, I, 64).

3. Déjà, peu après 1830, il avait refondu le tout en une sorte d'intermède en un acte, *Le cri de guerre de Brisgaw*, qui n'a pas été conservé.

économie, Berlioz fait ménage commun avec un jeune Côtois de condition modeste, Antoine Charbonnel, venu à Paris pour y étudier la pharmacie. Ils s'installent au quartier latin, rue La Harpe, achètent quelques ustensiles de cuisine, et, à force de privations, arrivent à vivre chacun avec moins de vingt sous par jour. Par malheur, le docteur apprend que son fils doit encore six cents francs : il les paye, mais supprime la pension, espérant par ce moyen obliger Hector à revenir au foyer et le détourner de la musique. Hector s'obstine et résiste : « Je serais allé en Chine, je me serais fait matelot, flibustier, boucanier, sauvage, plutôt que de me rendre[1]. »

Comment vivre? En ce premier janvier 1827, seul dans sa pauvre chambre, « quarante centimes de pain » ont remplacé pour lui tous les festins du nouvel an. Après diverses démarches, il parvient à se faire engager, comme choriste, au Théâtre des Nouveautés. Sans rien dire à personne, et sous prétexte de leçons à donner, il va tous les soirs jouer son rôle de comparse, dans des vaudevilles qui « le rendent idiot », *le Jeu de Cache-Cache*, *le Futur de Grand'maman*, ou *le Coureur de Veuves*. Quel supplice pour l'ad-

1. *Mémoires*, I, 58.

mirateur de Gluck et de Weber! Mais aussi, cinquante francs par mois. C'était presque la fortune.

En juillet, il a la joie d'être admis à concourir pour le prix de Rome. Joie de courte durée. Sa cantate d'*Orphée déchiré par les bacchantes*, dont les effets d'orchestre sont mal interprétés par un médiocre pianiste, est déclarée « inexécutable », et n'obtient aucune récompense. Alors c'est une terrible crise de désespoir et d' « indignation concentrée », que vient encore aggraver la maladie, une esquinancie mal soignée. Son père, vaincu et inquiet, se décide enfin à lui rendre sa pension.

Renouveau. Berlioz dit adieu sans regrets à son métier de choriste et s'enivre de sa liberté. Il retrouve avec délices les soirées de l'Opéra et les braves « néophytes » qu'il entraîne au bon combat. Il s'avise même d'aller à l'Odéon voir les représentations anglaises, attiré par Shakespeare et poussé par le destin....

Le 11 septembre 1827, la troupe anglaise de Kemble, installée depuis quelques jours à l'Odéon, joua *Hamlet* devant une salle vibrante où s'agitaient les principaux coryphées du romantisme naissant, Delacroix, Hugo, Vigny, Dumas, Gérard de Nerval. Berlioz était là. « Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste,

me foudroya.... Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatique [1]. » Le coup de foudre fut double : en même temps que Shakespeare exaltait son imagination, Ophélie avait fait la conquête de son cœur. Blonde, grande mais épanouie, une carnation admirable, des yeux rêveurs et ardents, une voix chaude et prenante, Miss Harriet Smithson, Irlandaise d'origine, jouait dans la troupe de Kemble les rôles de « grande amoureuse ». Quatre jours après, on donne *Roméo*, et Ophélie devient Juliette. Berlioz délire, ne dort plus, court comme un fou dans les rues et dans la campagne. A son désir de gloire s'ajoute désormais le besoin de se faire connaître d'elle.

Que de secousses en ces quelques mois ! Que d'influences décisives ! Après Shakespeare et Ophélie, c'est Gœthe, dont le *Faust*, traduit en français par Gérard de Nerval, parut en décembre 1827 : « Le merveilleux livre me fascina de prime abord, je ne le quittai plus. » Au printemps de 1828, c'est Beethoven, révélé au public français par Habeneck à la *Société des Concerts* du Conservatoire. « La secousse que

1. *Mémoires*, I, 97 et suiv. Pourtant il n'en pouvait juger que par « le jeu des acteurs » ; car, de son propre aveu, il ne savait pas alors un seul mot d'anglais et il n'entrevoyait Shakespeare « qu'à travers les brouillards de la traduction de Letourneur ».

j'en reçus fut presque comparable à celle que m'avait donnée Shakespeare. Il m'ouvrait un monde nouveau en musique, comme le poète m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie[1]. »

Berlioz veut donner lui aussi un concert composé uniquement de ses œuvres. Ce n'est pas sa *Messe*[2] qui lui procurera la notoriété dont il a besoin. Pour attirer l'attention d'Henriette, il faut un coup d'éclat, un grand concert dans cette même salle du Conservatoire où l'on acclame les symphonies de Beethoven. Et Berlioz se met en campagne : par les relations qu'il compte dans le parti ultra, il se concilie la bienveillance du ministère. La résistance sournoise de Cherubini, directeur du Conservatoire, doit céder devant l'ordre du Surintendant des Beaux-Arts, à qui Hector a signalé la mauvaise volonté de cet « agent subalterne ». A vingt-quatre ans et demi, pour son premier concert, Berlioz obtient la salle du Conservatoire.

Le concert eut lieu le 26 mai 1828. Le programme comprenait l'ouverture de *Waverley*, une *Mélodie pastorale* (solos et chœurs) extraite du 2e acte des *Francs-Juges*, la *Marche religieuse des Mages*, le *Resurrexit* tiré de la *Messe*, l'ou-

1. *Mémoires*, I, 110.

2. Exécutée de nouveau à Saint-Eustache, sous sa direction, en novembre 1827.

verture des *Francs-Juges*, et la *Révolution Grecque*. Peu de monde, mais grand succès : l'ouverture des *Francs-Juges* produit « un effet de stupeur et d'épouvante ». Après le *Resurrexit*, l'orchestre et les chœurs acclament Berlioz, qui pleure d'émotion, « étendu sur des timbales [1] ».

Éperonné par cette victoire, Berlioz aborde avec plus d'assurance, sinon avec moins de dégoût, l'épreuve scolaire du prix de Rome. Il entre en loge au mois de juillet 1828, bien décidé à donner à ces « podagres » un petit morceau « bourgeois » qu'il déchirera aussitôt le prix obtenu. Mais sa cantate d'*Herminie* ne lui vaut que le second prix, et seulement au deuxième tour de scrutin, grâce aux suffrages des membres de l'Institut non musiciens.

Toutefois, rentré à la Côte au début de septembre, Hector put constater que cette demi-couronne officielle avait impressionné favorablement sa famille. On tâche d'oublier les tiraillements passés. Tout le monde fête le lauréat. Mais le lauréat a bien d'autres idées en tête : il est possédé par une « rage de génie »

1. Lettre à Humbert Ferrand, 6 juin 1828. Ce concert fut vraiment la première révélation de Berlioz. Dans son compte rendu, le sévère Fétis, malgré quelques reproches de « bizarrerie » et d'« exagération », déclare que Berlioz « a du génie ».

que sa famille ne peut comprendre ; il vit avec Shakespeare et avec Gœthe, « les muets confidents de mes souvenirs, les explicateurs de ma vie » (lettre à Ferrand). Il commence à mettre en musique quelques fragments de *Faust*, notamment la *Ballade du roi de Thulé*, composée pendant une promenade en voiture dans les environs de Grenoble.

De retour à Paris au début d'octobre, il mène une vie fiévreuse et multiple : création musicale et bouillonnement d'œuvres nouvelles ; efforts patients, démarches habiles pour se faire sa place dans le monde parisien ; amour exalté, frénétique pour l'inoubliable Ophélie. Hélas ! Harriet Smithson n'a même pas entendu parler du concert « colossal » destiné à l'éblouir ; elle poursuit son existence nomade d'actrice, souvent absente de Paris, au grand désespoir de Berlioz. Elle y reste pourtant quelques semaines au commencement de 1829, entre un voyage à Bordeaux et une tournée en Hollande. N'osant se faire présenter, Berlioz lui écrit des lettres folles, qu'elle refuse bientôt de lire. Il essaie de faire exécuter l'ouverture de *Waverley* dans une représentation de charité où Miss Smithson doit jouer deux actes de *Roméo*. Vains efforts. Elle quitte Paris le 3 mars, laissant Berlioz désolé, « dégoûté de vivre », en proie à « mille tortures ».

Au milieu de ces tortures, il s'occupe activement de la publication des *Huit scènes de Faust*, qu'il dédie au Surintendant des Beaux-Arts[1]. Aussitôt la partition gravée, Berlioz en envoya un exemplaire à Gœthe avec une belle lettre, dont Eckermann vante « le ton élevé, des plus respectueux ». Le patriarche de Weimar, peu capable d'apprécier la musique à la lecture, voulut avoir le sentiment de son ami le musicien Zelter et lui adressa l'ouvrage à Berlin. Au bout de deux mois, Zelter répondit enfin par une lettre violente où il marquait tout son mépris pour cette œuvre faite d' « éternuements », de « croassements », d' « expectorations »; pour cette « excroissance, résidu d'avortement produit par un hideux inceste ». On comprend que Gœthe, ainsi renseigné, n'ait jamais répondu à Berlioz.

Heureusement la publication des *Huit scènes de Faust* rencontra à Paris un accueil beaucoup plus bienveillant. La *Revue musicale* de Fétis y consacra un article élogieux, concluant que « cette partition de *Faust*, originale jusqu'à la bizarrerie, est l'ouvrage d'un homme plein de talent et de facilité ». Berlioz commence déjà à

1. Ces huit chants détachés, dont les vers sont empruntés à la traduction de Gérard de Nerval, trouveront dix-sept ans plus tard leur place définitive dans la *Damnation de Faust*.

se faire un nom parmi les musiciens. Mais il ne renonce pas à la critique : en même temps que les *Huit scènes*, il publie dans le *Correspondant*, revue de propagande catholique, des *Considérations sur la Musique religieuse*; peu après, il rédige une *Notice biographique sur Beethoven*, fort audacieuse pour l'époque, et qu'il juge prudent de ne faire paraître qu'après le concours de Rome.

Juillet arrive et Berlioz entre en loge. Cette fois, c'est *Cléopâtre* dont il s'agit de peindre le désespoir et la mort en une cantate académique. Le candidat Jeune-France, un peu trop confiant dans le succès final, se laisse aller à traiter le sujet avec toute son ardeur de romantique amoureux. Sa musique paraît trop « volcanique » à Boïeldieu et aux autres « vieux podagres », si bien que l'Institut décide qu'il n'y a pas lieu de décerner cette année-là le premier prix[1]. Rage. Tout est à recommencer. Et encore un an à attendre !

Mais, à côté des pensums du concours de Rome, il y a la libre production et les concerts à grand orchestre. Berlioz achève d'écrire ses *Mélodies Irlandaises*[2] et organise un nouveau

1. Il faut lire dans les *Mémoires* (I, 142) l'amusant dialogue, sans doute un peu chargé, où Berlioz rapporte son entretien avec Boïeldieu.

2. Elles ne parurent qu'en 1830, après la publication du

concert dans la salle du Conservatoire (le 1er novembre 1829, sous la direction d'Habeneck). Le jeune musicien est longuement acclamé par le public et par l'orchestre. Le voilà désormais célèbre, en dépit de l'Institut. Les cénacles romantiques qu'il fréquente ne tarderont pas à le proclamer « chef d'école ». N'est-il pas alors le seul musicien français capable de donner une voix aux ardeurs tumultueuses de 1830?

1830, l'année romantique. Atmosphère d'orage dans la politique et dans l'art : la première d'*Hernani,* les escarmouches entre philistins et artistes, la Révolution de Juillet, la *Symphonie fantastique*.

Depuis plusieurs mois déjà Berlioz avait l'intention d'écrire une œuvre orchestrale de vastes dimensions[1]. Il projette de la faire entendre avant le concours de Rome. Dès le milieu d'avril, il a fini de l'écrire. Mais cette œuvre, où il voulait exprimer toute sa vie sentimentale et surtout son amour pour Henriette, est fortement modifiée, en cours de composition, par un brusque

Ballet des Ombres, chœur avec accompagnement de piano, aussitôt détruit qu'imprimé.

1. La gloire du théâtre, qu'il ambitionnait par-dessus tout, lui était refusée : il échoue dans ses tentatives auprès de l'Opéra pour faire représenter les *Francs-Juges* et pour obtenir la commande d'une *Atala*.

revirement qui se produit alors dans le cœur de l'impétueux romantique.

« Elle n'est qu'une courtisane », écrit Berlioz le 16 avril à son ami Ferrand. Que s'était-il donc passé? Le succès de l'actrice anglaise n'avait duré qu'un temps. Revenue à Paris après une tournée en Hollande et en Angleterre, elle avait dû accepter les rôles muets, les rôles de « marcheuse », à l'Opéra-Comique. Quelle déchéance pour la pauvre Ophélie! Berlioz dégrisé croit avoir la preuve qu'elle est désormais indigne de son amour. Aussi la *Symphonie fantastique*, commencée dans la rêverie passionnée et dans la tendresse, s'achève dans l'horrible et le « satanique » (*Marche au supplice, Songe d'une nuit de Sabbat*).

Le concert devait avoir lieu le 30 mai. Dès le 21, *le Figaro*, alors à ses débuts, publie *in extenso* l'extraordinaire « programme » de la symphonie. Berlioz se promet un succès de scandale; car, à l'entendre, tant de gens savent son histoire! Et il espère bien que « la malheureuse » viendra à son concert. Mais à la dernière heure, divers empêchements (insuffisance des répétitions, manque de matériel, autres spectacles annoncés pour le même jour) obligent Berlioz à renvoyer à l'hiver cette sensationnelle première audition.

Ces quelques mois d'attente lui paraîtront bien

courts. Ils seront assez remplis d'événements pour occuper sa fièvre de vie intense.

D'abord un nouvel amour, qu'il appelle dans ses *Mémoires* « distraction violente », mais qui fut en réalité tout autre chose qu'une distraction. Les lettres à Ferrand nous montrent Berlioz réellement épris. « Tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus délicat, je l'ai. Ma ravissante sylphide, mon Ariel, ma vie... » Son Ariel, c'était la gracieuse et toute fine Camille Moke, professeur de piano à l'*Institut Orthopédique*, où Berlioz enseignait lui-même la guitare. Au printemps de 1830, elle était encore « l'ange » du pianiste Ferdinand Hiller. Celui-ci, assez naïf pour prendre Hector comme « postillon d'amour », ne tarda pas à être évincé[1]. Berlioz sut plaire, et fut conquis par les dix-neuf ans de Camille, par ses grands yeux bleus et par ses grâces capricieuses, par son talent de pianiste habile à faire parler Beethoven ou Weber. Il l'aurait épousée tout de suite sans les résistances de M^me^ Moke, indulgente aux amourettes, mais rêvant pour sa fille un mariage confortable.

Pourtant, il ne désespère pas : le prestige du prix de Rome et la gloire des grands concerts peuvent changer bien des choses. Le 15 juillet il

1. Voir dans le *Künstlerleben* de Hiller le récit de cette aventure ; cité par M. Prod'homme (*Hector Berlioz*, 87-88).

entre pour la quatrième fois en loge à l'Institut et se mesure consciencieusement avec *Sardanapale*, le nouveau sujet de cantate proposé à son inspiration. Il est encore enfermé quand la Révolution éclate. Ses trois dernières journées de travail (27, 28 et 29 juillet) sont précisément les *Trois Glorieuses*. En achevant sa scène lyrique, il entend l'émeute qui gronde au dehors, les fusillades du Louvre et le choc des balles contre les murs de l'Institut. Le 29 au soir, il peut enfin sortir : pris d'un accès d'héroïsme, il demande des armes, obtient deux grands pistolets d'arçon et parcourt ainsi les rues de Paris pour tâcher de se battre dans les rangs du peuple. Mais il est trop tard; tout est fini, et les terribles pistolets restent sans emploi.

Cette fois Berlioz obtient le grand prix de Rome (21 août). Enfin! l'Institut est « vaincu ». Et la famille est convaincue : le docteur, si dur naguère, félicite et remercie Lesueur d'avoir conduit Hector « sur le seuil du temple de la Gloire et de la Fortune ». On commence à accepter, à la Côte-Saint-André, l'idée du mariage avec le « gracieux Ariel », bien que le consentement de M^me^ Moke se fasse encore attendre.

Hector est plus épris que jamais. Sans doute, il n'a pas oublié Henriette Smithson, « cette malheureuse *fille* Smithson », comme il l'appelle

dans ses lettres à Ferrand. Il souffre encore quand il la rencontre. Mais la coquette Camille, avec deux mots souriants et railleurs, a vite fait de le reprendre.

Berlioz espère bien qu'une manifestation éclatante de son génie musical finira par décider Mme Moke[1]. La cantate de *Sardanapale* est exécutée à la distribution des prix de l'Institut, le 30 octobre, corsée d'un tonitruant finale qui représente l'incendie et l'écroulement du palais. Ce cataclysme musical obtient à la répétition « un succès épouvantable ». Mais, le jour du concert, cette « chose immense, neuve », si impatiemment attendue par le public, manque son effet par la faute d'un cor qui ne part pas. « Fureur à en mourir!... »

Une autre œuvre, qui lui tenait encore plus à cœur n'eut guère plus de chance. Pour Camille, dont la grâce élancée lui rappelait l'Ariel de Shakespeare, Berlioz avait écrit une sorte de fantaisie sur le drame de *la Tempête*, « ouverture gigantesque et d'un genre entièrement nouveau pour *orchestre*, *chœur*, *deux pianos à quatre mains* et

1. Il avait déjà participé au mouvement de musique nationale qui suivit la Révolution de Juillet en arrangeant la *Marseillaise* pour chœur et orchestre. Et huit jours avant la distribution des prix de Rome, il avait publié dans le *Correspondant* un article intitulé : *De la musique classique et de la musique romantique*.

harmonica »[1]. Cette nouveauté, annoncée dans les journaux par un curieux « programme », fut donnée le 7 novembre, à l'Opéra, dans un concert au bénéfice de la caisse des pensions du théâtre. Malheureusement, ce jour-là, une tempête véritable s'abattit sur Paris, et la salle resta presque vide.

La Symphonie fantastique devait dédommager Berlioz de tous ces déboires. L'exécution si longtemps différée eut enfin lieu le 5 décembre après-midi, dans la salle du Conservatoire, « au profit des victimes de Juillet[2] ». D'autres œuvres de Berlioz, l'Ouverture des *Francs-Juges*, *l'Hymne et Chœur guerrier* (des *Mélodies Irlandaises*) et la scène de *Sardanapale* figuraient au programme. Ce fut un grand événement romantique. Par des salves d'applaudissements, par des trépignements d'enthousiasme, un nombreux public d'amateurs, d'artistes et de curieux, le Tout-Paris cultivé de 1830, salua cette œuvre couleur du temps.

Devant cet étourdissant succès, Camille et sa mère sont « consternées d'admiration ». M^me^ Moke cède enfin et consent à fiancer sa fille avec Ber-

1. *Lettres intimes*, « octobre 1830 » (à Ferrand). Cette œuvre fut ensuite incorporée au mélologue de *Lélio*.

2. Le même jour, en soirée, l'Opéra donnait une représentation extraordinaire au bénéfice d'Henriette Smithson.

lioz, à condition qu'il ira d'abord un an à Rome, pour ne pas perdre sa pension. Le mariage doit se faire dans quinze mois, pour Pâques 1832. Hector, à demi content, essaye en vain de se faire dispenser du séjour en Italie. Il quitte enfin Paris à la dernière limite, le 29 décembre 1830, maudissant « le despotisme de routine » qui l'exile de France et l'arrache à ses amours.

II

DE LA *SYMPHONIE FANTASTIQUE* A LA *DAMNATION DE FAUST* (1830-1846)

Après un séjour d'un mois dans sa famille, où il songe avec inquiétude à sa fiancée lointaine, Berlioz s'embarque à Marseille pour l'Italie. De Livourne, il gagne Florence, et arrive à Rome vers le milieu de mars 1831.

A la Villa Médicis, on accueille gaîment le sombre *Père la Joie*[1], dont tout le monde connaît les extravagances et les aventures tragi-comiques. Le lendemain de son arrivée, Berlioz fait la connaissance de Mendelssohn, alors âgé de vingt-deux ans. L'auteur de la *Fantastique*

1. Ce surnom, qui fit fortune à la Villa, lui venait de Paris, du temps où le soupirant d'Henriette Smithson promenait dans les théâtres ses désespoirs forcenés et ses airs ténébreux.

scandalise et exaspère le parfait musicien du *Songe d'une nuit d'été*[1].

Berlioz avouera plus tard qu'il était alors assez insupportable. De plus, l'angoisse et le soupçon aggravent son « volcanisme » habituel : il est sans nouvelles de Camille et tourmenté par les sous-entendus inquiétants d'une lettre d'Hiller. Si elle le trompait? A peine à Rome depuis quinze jours, il veut retourner en France. En vain le directeur de l'Académie, Horace Vernet, lui rappelle amicalement qu'il risque de perdre sa pension. Berlioz n'y tient plus : dès le premier avril, il quitte Rome.

Arrêté à Florence par un violent mal de gorge, il écrit à son ami Pixis de s'informer de ce qui se passe chez « ces dames ». Il est bientôt rétabli, mais il reste à Florence pour attendre la réponse. Il se promène dans la campagne, sur les bords de l'Arno, flâne dans les rues et dans

1. « Berlioz est une vraie caricature, sans l'ombre de talent, cherchant à tâtons dans les ténèbres et se croyant le créateur d'un monde nouveau ; avec cela, il écrit les choses les plus détestables, et ne parle, ne rêve que de Beethoven, Schiller ou Gœthe. Il est, de plus, d'une vanité incommensurable et traite avec un superbe dédain Mozart et Haydn, de sorte que tout son enthousiasme m'est très suspect. » (Lettre de Mendelssohn à sa mère, 29 mars 1831). Pourtant ils se voyaient volontiers et Berlioz l'admirait beaucoup. « C'est un talent énorme, extraordinaire, superbe, prodigieux. Je ne suis pas suspect de camaraderie en parlant ainsi, car il m'a dit franchement qu'il ne comprenait rien à ma musique. » (Berlioz à Hiller, 8 décembre 1831.)

les églises; il lit avec transport le *Roi Lear* de Shakespeare, retouche sa *Symphonie fantastique*, projette un grand oratorio sur le *Dernier Jour du Monde*; et, entre temps, il se désespère. Une lettre arrive enfin, le 14 avril, non pas de Pixis, mais de M^me^ Moke, annonçant le mariage de Camille avec Pleyel, le riche fabricant de pianos!

« Deux larmes de rage jaillirent de mes yeux, et mon parti fut pris instantanément[1]. » C'est ainsi qu'on se joue de lui, malgré les serments, malgré l'anneau de fiançailles? Eh bien, il les tuera tous, la traîtresse, « sa digne mère », l' « innocent », et puis il se tuera lui-même.

Ici l'histoire tourne au comique. Pour n'être pas reconnu à Paris, Berlioz songe tout d'abord à se procurer un déguisement : en une demi-journée, il se fait confectionner une toilette complète.... de femme de chambre, « robe, chapeau, voile vert », qu'il met dans son bagage. Il charge « convenablement » ses pistolets, se munit de laudanum et de strychnine, et part le soir même, méditant son plan de vengeance : « Je me faisais annoncer comme la femme de chambre de madame la Comtesse M... chargée

1. *Mémoires*, I, 187. Quatre ans après, Pleyel, après avoir donné de réelles preuves de patience, se vit obligé de répudier et Ariel trop volage.

d'un message important et pressé ; on m'introduisait au salon, je remettais une lettre, et pendant qu'on s'occupait à la lire, tirant de mon sein mes deux pistolets doubles, je cassais la tête au numéro un, au numéro deux, je saisissais par les cheveux le numéro trois, je me faisais reconnaître ; malgré ses cris, je lui adressais mon troisième compliment ; après quoi, avant que ce concert de voix et d'instruments eût attiré des curieux, je me lâchais sur la tempe droite le quatrième argument irrésistible, et si le pistolet venait à rater (cela s'est vu), je me hâtais d'avoir recours à mes petits flacons. »

Obligé par la police sarde à prendre la direction de Nice au lieu de celle de Turin, il suit la merveilleuse route de la Corniche, et là, dans l'enchantement de la nuit printanière, « l'amour de la vie et l'amour de l'art » le reprennent peu à peu : sa « rage condensée » s'apaise ; il renonce à une vengeance qu'il lui faudrait payer par le suicide. Au relais de Diano Marina, il écrit à son directeur une lettre pathétique où il raconte qu'il a tenté de se noyer de désespoir ; il s'engage à ne pas quitter l'Italie, si l'on veut bien lui conserver sa pension.

Quelques jours après, Berlioz reçoit à Nice une lettre paternelle d'Horace Vernet : la pension n'est pas perdue et la Villa Médicis lui reste

ouverte. « Voilà la vie et la joie qui accourent à tire d'aile, et la musique qui m'embrasse, et l'avenir qui me sourit[1]. » Il reste à Nice, « à errer dans les bois d'orangers, à se plonger dans la mer, à dormir sur les bruyères des montagnes de Villefranche... » Il travaille à l'ouverture de *Rob-Roy* et à celle du *Roi Lear*, ébauchée à Florence. Cependant l'argent s'épuise, et le *Père la Joie* doit enfin repartir pour Rome (19 mai) après avoir passé à Nice « les vingt plus beaux jours » de sa vie.

A la Villa, les camarades se montrent assez discrets, malgré quelques sourires. Mais Berlioz s'ennuie à Rome ; les ruines l'intéressent assez peu, la vie romaine lui échappe ou lui paraît fade auprès du mouvement de Paris. Il est « sevré de théâtre, de littérature, de musique et d'agitation, de tout ce qui compose sa vie ». Il se console en chantant des airs de Gluck ou de Weber, au clair de lune, dans la loggia qui donne sur le parc.

Il écrit peu de musique nouvelle. Le « mélo-

1. *Mémoires*, I, 194. Toutefois, Berlioz n'oublia jamais l'offense. Il jugea toujours sévèrement, comme critique, l'incontestable talent de pianiste de Mme Camille Pleyel. De plus, sans compter le chapitre des *Mémoires*, il redonna par deux fois de la publicité à cette fâcheuse aventure avec deux contes parus dans la *Gazette musicale* de 1834 et de 1844, le *Suicide par enthousiasme* et *Euphonia ou la ville musicale*. (V. *Les soirées de l'Orchestre*.)

logue » du *Retour à la vie*, qu'il achève en juin, n'est guère autre chose que la réunion de divers essais antérieurs, artificiellement reliés par un texte littéraire. Le premier « envoi de Rome », le *Resurrexit et iterum venturus*, utilise le *Credo* de la messe de 1825. Toutefois, c'est pendant son séjour à Rome que Berlioz termine et retouche les deux ouvertures du *Roi Lear* et de *Rob-Roy*[1]. Et en février 1832, au cours d'une promenade à Subiaco, il met en musique une *Orientale* de Victor Hugo, *La Captive*, dont la mélodie devint bientôt populaire à Rome.

Dès qu'il le peut, il s'échappe dans la campagne, emportant sa guitare ou son fusil. Ce sont ses meilleurs moments. Il parcourt en tous sens les admirables environs de Rome. Albano, Castelgandolfo, Tusculum, Tivoli et ses cascades, Subiaco aux belles filles, lui font oublier pour un temps la « caserne académique ». En octobre 1831, avec deux camarades, il va passer dix jours à Naples, qui l'enchante ; il revient jusqu'à Rome à pied, par San Germano, Isola di Sora, Alatri et toujours l'aimable Subiaco. Vives

1. Hiver 1831-1832. Vers la même époque il rédige pour la *Revue européenne* une *Lettre d'un enthousiaste sur l'état de la musique en Italie*. Il faut mentionner aussi (août 1831) le chœur intitulé *Méditation religieuse* (qui deviendra, après 1850, le n° 1 de *Tristia*), et le *Quartetto e Coro dei Magi*, qui forme, avec l'ouverture de *Rob-Roy*, son « envoi » de 1832.

impressions de nature, qui, à l'insu du musicien, ne seront pas perdues pour la musique. Berlioz sent profondément le charme robuste de la nature italienne ; il est moins attiré par les vestiges du passé que par l'éternelle beauté du paysage et par le pittoresque de la vie courante. « O grande et forte Italie ! Italie sauvage ! insoucieuse de ta sœur, l'Italie artiste,

La belle Juliette au cercueil étendue [1]. »

Mais décidément Rome lui donne le spleen. Rien ne vient animer ces « semaines stagnantes ». Et là-bas, à Paris, Hugo publie *Notre-Dame* (mars 1831), Meyerbeer fait triompher *Robert le Diable* (21 novembre 1831). Aussi, dès le 1er janvier 1832, Berlioz songe à partir ; il veut s'arranger pour passer en France le reste de son temps d'Italie, bien décidé, s'il le faut, à « faire un conte à M. Horace, un mensonge bien serré pour pouvoir m'évader ». Et en fait, il réussit à quitter Rome le 2 mai, après avoir touché d'avance le prix de sa pension pour jusqu'à la fin de l'année.

Il revient à petites journées, par l'Ombrie, et s'arrête encore une fois à Florence, qu'il revoit

1. *Mémoires*, I, 222.

« avec émotion » (12 mai). Il traverse l'Apennin, passe deux jours à Milan, « une vraie grande ville, presque comme Paris », et, dans les plaines lombardes, il évoque le souvenir des victoires de Bonaparte[1].

Puis, par le col du mont Cenis, Berlioz gagne Grenoble et la Côte-Saint-André (vers le 1er juin). Il restera plusieurs mois auprès des siens : pensionné pour être en Italie, il ne peut décemment se montrer à Paris avant novembre. Après les premières effusions, la vie de famille dans ce coin de province paraît bien terne au bouillant romantique. Il copie des parties d'orchestre pour ses prochains concerts, il lit un peu, il cause politique avec son père, joue aux boules, fait des visites ; il « se laisse adorer » par sa sœur cadette, la charmante Adèle, alors dans toute la grâce de ses vingt ans. Sa sœur Nanci s'est mariée avec un magistrat de Grenoble, M. Pal, discoureur impitoyable. Ses amis aussi sont mariés, Duboys, Charbonnel, et le fidèle Ferrand. Estelle Dubœuf elle-même, la

1. Arrivé à Turin, il note sur son carnet le projet d'une œuvre qu'il n'écrira jamais, et qu'il intitule : *Le retour de l'armée d'Italie, symphonie en deux parties : 1° Adieux du haut des Alpes aux braves tombés dans les champs d'Italie. 2° Entrée triomphale des vainqueurs à Paris.* M. Adolphe Boschot a retrouvé le précieux carnet qui révèle ce projet et qui permet de reconstituer l'itinéraire complet du retour de Berlioz. (V. *Un romantique sous Louis-Philippe*, p. 87 et suivantes.)

passion de ses douze ans, vient d'épouser un président de chambre de la Cour Royale. S'il se mariait lui aussi? Une lettre à Mme Horace Vernet montre que Berlioz n'eût pas été fâché de conduire à l'autel « Mlle Louise », la fille de son directeur[1].

Enfin, il part pour Paris, où il arrive le 7 novembre 1832.

Aussitôt il se met à préparer le grand concert qu'il veut donner pour sa rentrée; il tient à « lâcher sa bordée musicale » avant de partir pour l'Allemagne, où le règlement l'oblige à faire un séjour. Ce « concert dramatique » doit comprendre la *Symphonie fantastique* avec son nouveau complément, le mélologue du *Retour à la vie*. Il a lieu le 9 décembre après midi, dans la salle du Conservatoire. Berlioz est « écrasé d'applaudissements » : « Bonne sœur, écrit-il à sa chère Adèle, tu aurais été prise d'une attaque de nerfs!.... Paganini, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Adolphe Nourrit, sont montés au théâtre pour me voir... ». Les comptes rendus de la presse sont généralement enthousiastes, surtout ceux de son ami Joseph d'Ortigue, qui publie peu après, dans la *Revue de Paris* du 30 décembre,

1. Détail piquant : rappelant les « sublimes adagios » qu'elle jouait à la Villa, Berlioz reprend pour Mlle Louise Vernet l'expression « gracieux Ariel », de douloureuse mémoire.

une biographie lyrique de Berlioz.... presque entièrement écrite par Berlioz lui-même [1].

Ce succès si net, qui lui permit de redonner son concert trois semaines après, ne s'expliquait pas seulement par les mérites et par l'originalité de la musique. Sans parler des nombreux amis que le musicien comptait dans l'auditoire, le jeu de l'acteur Bocage [2], « d'un sublime irrésistible » dans le rôle de l'*artiste*, était un précieux élément de réussite. Il y avait aussi dans le mélologue une tirade violente contre Fétis, qui était attendue avec curiosité et qui déchaîna un tumulte. Enfin, sur le devant d'une loge, tout près de l'orchestre où se trouvait Berlioz, on pouvait voir, attirant tous les yeux et provoquant maint commentaire, l'inspiratrice elle-même de la *Symphonie fantastique*, Miss Harriet Smithson.

L'actrice anglaise était alors dans une situation plus désespérée que jamais. Toujours en butte à mille soucis d'argent, elle essayait en vain d'attirer le public aux représentations d'une nouvelle troupe qu'elle venait de former. Quels étaient les sentiments de Berlioz pour elle quand

1. Voir l'étude de Charles Malherbe dans la *Rivista Musicale* de 1906. D'Ortigue reproduira cette biographie dans son livre *Le balcon de l'Opéra*, publié en mai 1833.

2. Le célèbre acteur romantique, créateur du rôle d'Antony.

il revint à Paris? Comment vont-ils se transformer de nouveau en un amour irrésistible? Il est assez difficile de le préciser.

En arrivant, Berlioz descendit dans un hôtel de la rue Saint-Marc où avait habité autrefois Henriette. Simple coïncidence sans doute. Mais que de souvenirs ne devait-elle pas évoquer! Peu après, Miss Smithson fait annoncer *Roméo et Juliette*.... Berlioz ne peut manquer d'entendre parler d'elle, de s'intéresser à son sort; il la rencontre peut-être. Toujours est-il qu'il lui fait parvenir, par des intermédiaires, une loge pour son concert.

« Miss S... assistait dernièrement au concert de Berlioz, tenant à la main un exemplaire du *Mélologue* qu'elle lisait avec une grande attention..... Son cœur a dû être assailli d'une foule d'étranges sentiments, en assistant au succès éclatant de l'homme qu'elle a dédaigné et à la vengeance ingénieuse qu'il a tirée d'elle. » Qui écrit cela? C'est Berlioz lui-même, sur le brouillon de la biographie qu'il fait ensuite signer par d'Ortigue; et ces lignes passent, telles quelles, dans la *Revue de Paris*.

L'un des jours qui suivirent le concert, Berlioz se fit présenter à Henriette.

« Etranges sentiments », où la colère se mêle à un trouble plus tendre. Mystérieux contact des

âmes. Berlioz découvre qu'il n'a pas cessé de l'aimer. Il le lui dit sans doute. Peu à peu Miss Smithson est touchée par ce grand amour qui la recherche dans son malheur; ils découvrent qu'ils ont été calomniés l'un vis-à-vis de l'autre; et le 5 février 1833, Berlioz peut écrire : « O bonheur! Le soleil luit en ce moment-ci du plus vif éclat!... Entre Henriette et moi, tout est éclairci. » Il ne veut plus partir pour l'Allemagne, malgré les injonctions du ministère. Il veut épouser son Ophélie.

Mais les deux familles s'opposent au mariage. Sans hésiter, Berlioz fait à son père, dès le 14 février, une première sommation respectueuse, bientôt suivie d'une deuxième. Pour tirer Henriette de la misère, il tâche d'organiser une représentation à bénéfice en sa faveur. Un accident imprévu compromit un instant l'entreprise : Miss Smithson se cassa la jambe en descendant de cabriolet. La voilà immobilisée pour de longs jours dans le pauvre *Hôtel du Congrès*, où elle habite avec sa mère et sa sœur. « Quand elle serait abandonnée du ciel et de la terre, écrit Berlioz à Ferrand, je lui resterais encore, aussi aimant, aussi prosterné qu'aux jours de sa gloire et de son éclat. » La représentation fut donnée sans la bénéficiaire, mais avec le concours d'artistes

illustres[1], et produisit environ six mille francs (2 avril).

En même temps, Berlioz intriguait auprès du ministère pour ne pas aller en Allemagne ou pour n'y aller qu'un an plus tard. Le 14 avril, il faisait exécuter par la Société des Concerts du Conservatoire son ouverture de *Rob-Roy*, d'ailleurs avec un succès assez médiocre. Fétis, désormais hostile, put écrire que l'œuvre n'avait pas trouvé grâce « devant un auditoire non composé d'amis ». Heureusement, le surlendemain, Berlioz a la consolation d'apprendre du Ministère qu'il est autorisé à retarder son départ pour l'Allemagne jusqu'au 1er janvier 1834.

En attendant, il ne néglige aucune occasion de faire entendre sa musique. Un journal d'avant-garde auquel il collabore, l'*Europe Littéraire*, organise pour le 2 mai un grand concert d'orchestre où six morceaux sur huit sont de Berlioz. Auditoire d'élite et franc succès. Le critique du journal termine son compte rendu en demandant « que bientôt la scène de l'Opéra soit ouverte à un compositeur si dramatique ».

Comme l'Opéra n'est pas près de lui ouvrir

1. Liszt et Chopin y jouèrent un duo de piano. Paganini ayant refusé son concours, Berlioz le blâma publiquement dans un violent article de l'*Europe Littéraire*.

ses portes, Berlioz va tâcher, pour l'instant, de produire sa musique dans une grande cérémonie nationale : Vers la fin juillet, la statue de Napoléon doit être replacée sur la colonne Vendôme. A force de démarches, Berlioz obtient du ministère qu'on mette au programme sa *Scène héroïque* de 1826. Ce sera un « concert-monstre », avec plus de mille exécutants; les répétitions promettent un effet foudroyant. Malheureusement, le jour de la fête, d'ailleurs troublée par des manifestations politiques, on supprime du programme l'œuvre de Berlioz.

Au milieu de toutes ces affaires, que devenaient ses amours? Miss Smithson se rétablissait lentement et recevait chaque jour la visite de son fiancé. Les défiances de sa mère, les médisances et l'hostilité de sa sœur, l'étrangeté de cette aventure, la crainte de l'avenir, l'amour même de Berlioz, déconcertant par ses violences, la faisaient hésiter encore et revenir parfois sur son consentement. C'étaient des scènes perpétuelles de passion et de désespoir, de rupture et de réconciliation. Le 5 juin, Berlioz avait fait à son père la troisième et dernière sommation respectueuse. Et au mois d'août Henriette hésite encore! C'en est trop : pour la convaincre de son amour, il s'empoisonne devant elle avec de l'opium, s'il faut en croire le récit qu'il

fait ensuite à ses amis [1]. Il est à peine rétabli qu'elle recommence et veut encore attendre quelques mois. Cette fois Berlioz est bien décidé : elle cédera, ou bien c'est la rupture. « Si elle ne veut pas que j'aille la chercher demain samedi pour la conduire à la mairie, je pars jeudi prochain pour Berlin[2]. »

Elle se décide enfin, et leurs bans sont publiés au début de septembre. Henriette avait alors trente-trois ans. Elle apportait à Hector quatorze mille francs de dettes, avec sa mère et sa sœur à nourrir. Lui, brouillé avec sa famille, possédait pour tout avoir trois cents francs qu'il venait d'emprunter à son ami Gounet, et les quelque deux cents francs par mois de sa pension. Le mariage fut célébré le 3 octobre 1833 dans la chapelle de l'ambassade britannique. Une petite maison, louée pour quelques jours dans la campagne de Vincennes, abrita le bonheur des deux époux. Peu après, Berlioz annonçait avec complaisance à ses amis qu'il avait trouvé sa femme vierge, « tout ce qu'il y a de plus vierge ».

Avant la fin du mois, Berlioz revint avec Hen-

1. *Lettres intimes*, 30 août 1833.

2. *Ibid.* Il avait déjà son passeport tout prêt,... et même une aimable compagne de voyage, « une jeune fille de dix-huit ans, charmante et exaltée, qui s'était enfuie de chez un misérable qui l'avait achetée enfant... Si elle m'aime, je tordrai mon cœur pour en exprimer un reste d'amour ».

riette loger dans le petit hôtel de la rue Saint-Marc. Pour essayer de se tirer d'embarras, il organise, avec le concours d'artistes dévoués, un bénéfice Berlioz-Smithson, soirée moitié littéraire et moitié musicale. Hélas ! ce fut un fiasco complet. Ophélie ne plaît plus au public. Berlioz, qui a voulu pour la première fois diriger l'orchestre, s'embrouille dans sa partition de *Sardanapale* et met en fuite une partie des auditeurs ; les musiciens eux-mêmes, alléguant l'heure tardive, l'abandonnent aussi ; on réclame en vain la *Symphonie fantastique*, qui ne peut être exécutée ; et le pauvre Berlioz doit se tourner vers la salle, en suppliant : « Messieurs, ayez pitié de moi... » (24 novembre 1833).

Mais il ne se laisse pas abattre. Moins d'un mois après, il donne un « concert de réhabilitation », conduit cette fois par le chef d'orchestre Girard. Le succès est complet. Le public applaudit fort la *Fantastique*, le *Roi Lear*, et deux romances nouvelles de Berlioz.

Cependant, il fallait vivre. Le « bénéfice » n'avait guère produit plus de deux mille francs, vite engloutis par les créanciers. Au milieu de janvier 1834, Berlioz réussit à obtenir un nouveau semestre de pension, en promettant de partir bientôt pour l'Allemagne. Et il reste à Paris. Il fait la chronique des concerts dans le *Rénovateur*,

collabore à la *Gazette musicale*, que lançait à ce moment l'éditeur Schlesinger. Il peut alors quitter l'hôtel meublé et louer dans le village de Montmartre une petite maison avec jardin, où Henriette, enceinte et souffrante, attendra commodément sa délivrance.

Cherchons loin du bruit de la ville
Pour le bonheur un pur asile.
Viens aux champs couler d'heureux jours !

A la veille de partir pour Montmartre, Berlioz publiait, dans la revue la *Romance*, une mélodie sur ces vers de Béranger (*Les Champs*). Ce furent vraiment des jours de bonheur. Avril dans le jardin, l'agrément de la maisonnette après les longs séjours à l'hôtel, l'amour, plus tendre d'être fécond, dissipent les soucis et les peines. Parfois quelques amis sont invités dans l'ermitage de Montmartre : d'Ortigue, Gounet, Jules Janin, Eugène Sue, Legouvé, Alfred de Vigny, Liszt, Chopin (le « cher Chopinetto »), tels sont les hôtes habituels du jeune ménage. On cause sur l'art, sur les artistes, sur les incidents de la vie parisienne et l'on commente déjà l'œuvre nouvelle que Berlioz est en train d'écrire.

Cette œuvre, c'est *Harold en Italie*, « symphonie avec alto principal », que Berlioz destine à

Paganini[1]. Déjà fort avancée dès le milieu de mars, elle fut terminée à Montmartre le 22 juin 1834, comme l'indique la dernière page du manuscrit, et d'ailleurs souvent retouchée par la suite. La première audition eut lieu le 23 novembre, devant un public élégant et sympathique. A défaut de Paganini, c'est le violoniste Urhan, tout dévoué à Berlioz, qui joua la partie d'alto principal. Grand succès, suivi d'articles enthousiastes. Succès éphémère, dû surtout aux amis « berliozistes », comme on les appelait déjà. Berlioz le comprit bien, lors de la deuxième audition (14 décembre), en voyant la salle presque vide. Ces deux concerts ne lui avaient rien rapporté. Le zèle de ses amis, le dévouement de l'orchestre, qui prêta son concours gratuit, assurèrent par bonheur près de deux mille francs de recette à une troisième audition (28 décembre).

A l'échéance de juillet 1834, le ministère n'avait pas eu la cruauté de refuser le second semestre de pension ou d'exiger le fameux séjour en Allemagne juste au moment où le lauréat rebelle allait être père. Le 14 août 1834, Henriette mit au monde un garçon qui reçut le nom de Louis. La petite famille, avec la nourrice, vint s'installer à Paris en octobre, et cette fois dans un véritable

1. Voir Boschot, II, 217 et 230.

appartement, non meublé, au 34 de la rue de Londres. Pour cette installation, Berlioz est obligé d'emprunter. L'ancienne actrice, qui ne voulait pas abandonner le théâtre, avait un engagement au *Théâtre Nautique* : c'était là une nouvelle source possible de revenus. Malheureusement, ses débuts furent un désastre (22 novembre), et, trois semaines après, le *Théâtre Nautique* dut fermer ses portes[1].

En janvier 1835 la question de la pension se pose pour la dernière fois. Décidément Berlioz échappera au séjour en Allemagne. Après un mois de retard, le ministère consent à payer le premier semestre, et le second suivra sans trop de difficultés. En même temps (25 janvier) Berlioz débutait au *Journal des Débats*, le plus important quotidien d'alors, comme chroniqueur pour les concerts. Sa situation matérielle se trouve ainsi notablement améliorée. De plus, son feuilleton lui donne « une position armée » qui peut le rendre redoutable parmi les musiciens.

Chroniques aux *Débats*, chroniques au *Rénovateur*, chroniques à la *Gazette Musicale*. Pendant ces premiers mois de 1835, Berlioz est

1. Deux ans plus tard (décembre 1836), elle voulut encore jouer son rôle d'Ophélie dans une soirée des Variétés. L'échec fut affligeant. Désormais elle ne reparut plus sur la scène.

vraiment, selon sa propre expression, un « manouvrier de la presse ». Il accepte même, à ce moment, de collaborer à la collection l'*Italie pittoresque*, où il publie, en trois livraisons, son *Voyage musical*[1]. Quel temps reste-t-il pour composer ? De la *Fête musicale funèbre*, « un immense ouvrage » qu'il projette et qui doit comprendre « sept morceaux », Berlioz ne peut en écrire que deux, composés à Montmartre, pendant le répit de l'été[2]. Comment fera-t-il pour mettre sur pied le grand opéra dont il rêve depuis si longtemps ?

Berlioz faisait alors, avec une ténacité inlassable, le siège de l'Opéra de Paris. Après avoir un instant songé à un *Hamlet*, il s'était arrêté au sujet de *Benvenuto Cellini*, que lui avaient inspiré les mémoires du sculpteur florentin, récemment traduits en français. En août 1834 le livret fut refusé. Mais Berlioz ne se décourage pas. Il entreprend, avec l'aide de ses amis journalistes, une habile campagne de presse : on met en lumière les qualités dramatiques de ses compositions, on demande ce qu'attend l'Académie de Musique

1. En utilisant d'ailleurs divers fragments déjà publiés dans des revues. Ce texte, plusieurs fois arrangé et modifié par Berlioz, passera ensuite dans les *Mémoires*.

2. L'un d'eux, le *Cinq Mai* ou *Chant sur la mort de Napoléon*, fut exécuté en automne (22 nov. 1835) à un concert du Conservatoire.

pour lui ouvrir ses portes, on prend même à partie le directeur Véron. Celui-ci se défend en faisant parodier Berlioz au bal masqué de l'Opéra (janvier 1835), où le musicien Arnal, déguisé en *Père la Joie*, dirige un *Episode de la vie d'un joueur*, charge grotesque de l'*Episode de la vie d'un artiste*. Berlioz affecta d'en rire, mais au fond il trouva la plaisanterie mauvaise.

Les concerts, qui provoquent ou justifient les articles des amis, forment naturellement une partie essentielle du plan de bataille qui doit lui assurer la conquête de l'Opéra. Berlioz ne les appelait-il pas des « hostilités » ? Après les trois auditions de *Harold* à la fin de 1834, il avait intercalé la *Marche des pèlerins* dans un concert donné par Liszt à l'Hôtel de ville (avril 1835) ; à ce même concert, le « Paganini du piano », comme l'appelle d'Ortigue, joua avec l'orchestre sa *Grande Fantaisie symphonique sur deux thèmes du Mélologue*. Peu après, Berlioz fait exécuter dans la salle du Conservatoire tout l'*Episode de la vie d'un artiste* (3 mai). En même temps, il s'intéresse à une nouvelle entreprise de concerts, d'ailleurs éphémère, le *Gymnase musical*, qui donne en juin deux concerts de ses œuvres [1].

Au mois d'août, grand événement : L'admi-

1. Cette société, que Berlioz espérait voir grandir, dut se dissoudre dès le début de 1836.

nistration de l'Opéra est modifiée. Berlioz revient à la charge avec le livret de *Benvenuto*. Mieux accueilli cette fois, il se met résolument à l'œuvre, stimulé bientôt par le retentissant triomphe des *Huguenots* (29 février 1836). Mais ses articles alimentaires lui laisseront-ils le temps de composer ? La pension est finie ; depuis le premier janvier, le *Rénovateur* cesse de paraître. Quel vide soudain dans le budget de la famille ! — Alors, simplement, pour que Berlioz pût écrire son œuvre, le secourable Legouvé lui prêta deux mille francs[1].

Mais voici qu'un autre projet va l'occuper tout entier pendant l'année 1837. Au mois de mars, Berlioz, après maintes démarches, obtient du ministère la commande officielle d'une *Messe des morts* pour une cérémonie funèbre en l'honneur des victimes de l'attentat de Fieschi. Ce *Requiem* était pour Berlioz « une proie dès longtemps convoitée ». Plusieurs fragments étaient déjà esquissés, ou même complètement écrits. Par là s'explique la rapidité avec laquelle l'ensemble fut composé. En trois mois, malgré les articles à écrire et l'engrenage de la vie parisienne, Berlioz avait terminé son œuvre (29 juin). Les énormes chœurs commencent à répéter, et

1. Berlioz composa la plus grande partie de son opéra à Montmartre, pendant l'été de 1836.

tout marche à souhait, quand une décision du nouveau ministère supprime la cérémonie funèbre des Invalides. Plus de *Requiem* ! Berlioz en est malade de rage. « C'est un abus de confiance, écrit-il à son père, un abus de pouvoir, une saleté, un tour de gobelet, un vol. »

« N'importe ! le *Requiem* existe.... je viendrai bien à bout, tôt ou tard, de le faire entendre. » Le plus pressé est de se faire payer les honoraires promis et les frais déjà engagés. Le ministère reconnaît la dette, mais ne se hâte pas de l'acquitter. Berlioz le harcèle, le menace dans les feuilles. Soudain, voici qu'on annonce la prise de Constantine (23 octobre), où le général Damrémont a trouvé la mort. Pour ces héros, il faut une cérémonie funèbre ; et pour cette cérémonie, un *Requiem*. Berlioz renouvelle ses démarches et réussit enfin à faire exécuter son œuvre. Le 5 décembre 1837, la *Messe des morts* retentit dans la nef de l'église des Invalides, où les uniformes des hauts dignitaires de l'État se mêlent aux élégances du Tout-Paris. « L'impression a été foudroyante... Vraiment, c'était d'une horrible grandeur. C'est un succès qui me popularise... » (Lettre à Ferrand.) Félicitations du gouvernement ; journaux « excellents » pour la plupart, et enfin, après une attente de deux mois à peine, quoi qu'en disent les *Mémoires*, quinze

mille francs d'indemnité, dont quatre mille au moins pour le compositeur.

Ce succès officiel allait-il gagner à Berlioz le public de l'Opéra? *Benvenuto* n'est pas encore complètement terminé : il faut achever l'orchestration et écrire l'ouverture. Berlioz s'y emploie au début de 1838, et les répétitions commencent au mois de mars.

Ce fut un labeur épuisant, qui dura près de six mois. Berlioz se heurtait à la routine, à la mauvaise volonté des exécutants, à l'hostilité de toutes « les bêtes venimeuses » dont il se sentait entouré. En même temps, sans compter les mille obligations de la vie de Paris et les tristes soucis d'argent, il devait suivre les concerts, écrire des articles, multiplier les démarches auprès des hommes politiques pour sa candidature à la direction du Théâtre Italien[1]. Les nerfs « torturés », il tombe malade, et, pendant tout le mois de juillet, il ne quitte guère le lit que pour se traîner aux répétitions. Le mois suivant, premières escarmouches dans la presse au sujet de

1. Il faillit réussir. C'eût été vraiment un curieux spectacle de voir l'ennemi acharné des *dilettanti* et de l'opéra d'outre-monts diriger le théâtre des Italiens. Grâce à l'influence des Bertin, la Chambre fut saisie, le 4 juin, d'un projet de loi confiant aux « sieurs Berlioz et C^ie^ » la reconstruction et la direction de ce théâtre, qui venait d'être détruit par un incendie (15 janvier). Mais ce projet souleva des protestations et fut finalement repoussé par la commission nommée pour l'examiner.

la représentation imminente : les journaux dévoués à Berlioz s'efforcent de détruire l'effet d'un pesant pamphlet de Mainzer contre l'auteur de *Benvenuto*[1]. Enfin, le 10 septembre 1838, l'œuvre de Berlioz est soumise au jugement du public de l'Opéra.

Il fut impitoyable, ce public. Quelques mots du livret, qui paraissent trop familiers pour l'Académie royale de musique, donnent prétexte à des manifestations écœurantes, rires bruyants, sifflets, cris d'animaux. La représentation se poursuit dans le tumulte, malgré les protestations de quelques amis, devant une salle indifférente aux nouveautés de la musique, ou même délibérément hostile. Deux autres représentations, le 12 et le 14, ne remplissent qu'à moitié la salle, malgré les billets donnés[2]. La critique a beau décerner au musicien quelques éloges qui ressemblent à des condoléances. Ce début à l'Opéra, si ardemment souhaité, si longuement attendu, est pour Berlioz un désastre.

Tant d'émotions après tant de surmenage avaient brisé le pauvre musicien. Il doit s'aliter

1. *Chronique musicale de Paris : De M. Berlioz, de ses compositions et de ses critiques musicales*, par M. J. Mainzer (8 août 1838).

2. Une quatrième représentation, promise pour « incessamment » ou « très incessamment », et sans cesse renvoyée, eut lieu seulement le 11 janvier 1839 et n'obtint guère plus de succès.

au début de novembre, au moment où il s'occupait d'organiser un concert de ses œuvres au Conservatoire. Le concert a lieu, le 25 novembre, sous la direction de Habeneck, aux applaudissements des bons fidèles. Un deuxième concert, qu'il put cette fois diriger lui-même, fournit à Berlioz un réconfort inattendu (16 décembre). Après une exécution triomphale de *Harold* et de la *Symphonie fantastique*, on vit Paganini s'avancer sur la scène et se mettre à genoux devant Berlioz. Le surlendemain l'auteur de *Benvenuto* recevait du prince des virtuoses un don de vingt mille francs, accompagné d'une lettre où il était dit que Berlioz était le seul musicien capable de faire revivre Beethoven[1].

Le don de Paganini permit à Berlioz de payer ses dettes et lui laissa quelque répit pour composer une œuvre nouvelle[2] : non pas un drame

1. Berlioz répondit aussitôt :

« O digne et grand artiste, comment vous exprimer ma reconnaissance ! Je ne suis pas riche ; mais, croyez-moi, le suffrage d'un homme de génie tel que vous me touche mille fois plus que la générosité royale de votre présent.

« Les paroles me manquent ; je courrai vous embrasser dès que je pourrai quitter mon lit où je suis encore retenu aujourd'hui » (18 décembre 1838).

On est un peu surpris de la générosité inattendue de Paganini, dont tous les journaux, jusqu'alors, stigmatisaient l'avarice. S'il faut en croire Liszt, Paganini se serait décidé à ce don sur les conseils de Jules Janin, ami de Berlioz, pour se concilier la critique et le public.

2. Peu après (9 février 1839), il allait être nommé « conservateur-adjoint à la Bibliothèque du Conservatoire », aux appointements de quinze cents francs par an.

musical, puisque l'Opéra ne pouvait guère lui rouvrir ses portes de sitôt, mais du moins une « symphonie dramatique ». Il choisit pour sujet le *Roméo et Juliette* de Shakespeare, auquel il songeait depuis longtemps. L'œuvre, commencée le 24 janvier 1839, fut achevée le 8 septembre. Berlioz la dédia à Paganini. La première audition, habilement annoncée dans la presse, eut lieu le 24 novembre 1839, dans la salle du Conservatoire, devant un public d'élite. « C'était un *cerveau* que votre salle de concert », déclara Balzac à Berlioz, qui dirigeait lui-même les deux cents exécutants. Le succès fut complet et ne fit que s'accroître à la deuxième et à la troisième audition (1er et 15 décembre).

Mais ces glorieuses journées, qui, en somme, ne sont pas rares dans la carrière de Berlioz, ne produisaient, tous frais payés, que des gains assez maigres : onze cents francs en tout pour les trois exécutions de *Roméo*, après sept mois de travail. « Décidément, l'art sérieux ne peut pas nourrir son homme », écrit-il mélancoliquement à sa sœur Adèle. Il a des moments de « spleen atroce ». Il se sent malade, névrosé et fiévreux. A la maison, sa femme vieillie, qui s'empâte lamentablement, le fatigue par de bruyantes scènes de jalousie. Et toujours le « boulet » du feuilleton !

Le renouvellement du ministère (1er mars 1840) permet à Berlioz d'espérer une commande de musique, à l'occasion du dixième anniversaire des journées de juillet. Grâce à ses amis politiques, et à force de « courir les ministères », il est admis à faire exécuter pour la cérémonie commémorative une « Symphonie militaire » ou « Symphonie de Juillet », qu'il intitulera plus tard *Symphonie funèbre et triomphale*. Cette œuvre, qui utilise sans doute des esquisses antérieures, fut composée en quelques semaines, et la répétition générale, donnée le 26 juillet 1840 dans la salle de concerts de la rue Vivienne, produisit un effet saisissant. Mais le surlendemain, lors de la cérémonie en plein air, les deux cents musiciens militaires, que Berlioz dirige avec un sabre, ont beau s'époumonner, le son se perd dans l'espace, parmi les clameurs et les remous du cortège qui, le long des boulevards, accompagne l'immense char funèbre jusqu'au monument de la place de la Bastille. Là même, autour de la colonne, la sonorité est mauvaise, et d'ailleurs bien vite couverte par le défilé intempestif des gardes nationaux et de leurs tambours. Heureusement, quelques jours après (7 et 14 août), Berlioz put faire apprécier son œuvre dans deux concerts de la salle Vivienne, qui électrisèrent le public.

Profitant de ce succès, il réussit à organiser à l'Opéra, avec l'appui du nouveau directeur, un grand « festival » de musique (1er novembre 1840). Au programme, le premier acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, une scène de l'*Athalie* de Hændel, un chœur de Palestrina ; de Berlioz, quatre morceaux du *Requiem*, trois de *Roméo* et la récente *Symphonie militaire*. Quatre cent cinquante exécutants. Le succès eût été complet sans un incident survenu au moment de l'entr'acte, et qui préoccupa le public pendant la seconde partie du concert[1]. La recette, environ 8.000 francs, permit de couvrir à peu près les frais énormes de ce festival. Mais il ne resta rien pour Berlioz : non content de renoncer au cachet promis, il dut encore débourser trois cent soixante francs. On lui faisait payer sa gloire.

Ces concerts sans recettes, qui usent inutilement le musicien, sont des triomphes éphémères, des victoires à la Pyrrhus. Berlioz le sent bien. Quoique un nouveau concert, donné le 13 décembre 1840, ait provoqué dans la salle du Conservatoire un « enthousiasme furibond », il ne sera suivi d'aucun autre pendant tout cet hiver, ni pendant l'hiver suivant. En 1842 (1er et 15 fé-

1. Emile de Girardin, le directeur de la *Presse*, fut giflé, dans sa loge, par un rédacteur du *Charivari*.

vrier), Berlioz risque deux concerts dans la salle Vivienne et fait entendre pour la première fois *Rêverie et Caprice*, pour violon et orchestre. A la seconde séance, il est obligé de « donner les *trois quarts* des billets », pour ne pas avoir une salle vide. Décidément, les sujets de Louis-Philippe n'aiment pas la musique nouvelle ; et guère plus la musique tout court. Beethoven lui-même, le Beethoven de la *Symphonie héroïque*, semble lasser l'admiration des auditeurs du Conservatoire. C'est aux virtuoses que va tout le succès : le piano de Thalberg, le violoncelle de Batta triomphent. Mais il n'y a pas de public pour Berlioz.

Au début de mars 1841, il est chargé de diriger à l'Opéra les répétitions du *Freischütz*. Il respecte scrupuleusement le texte de Weber ; mais, pour adapter l'œuvre aux exigences de l'Académie royale de musique, il remplace le *parlé* par des récitatifs de sa composition. Il doit aussi ajouter un ballet, dont il emprunte la musique à d'autres œuvres de Weber. La première représentation (7 juin 1841) souleva maintes critiques, surtout de la part du clan de Castil-Blaze, le premier arrangeur de *Robin des bois*. Ce ne fut qu'un demi-succès, mais qui produisit pourtant quelques bonnes recettes. Berlioz pouvait espérer que Scribe, depuis longtemps sollicité, se

déciderait enfin à lui donner un poème d'opéra. En effet, au début de l'automne, le célèbre librettiste lui enverra le premier acte d'une pièce intitulée *La Nonne Sanglante*[1].

A ce moment se place un nouvel épisode, assez triste, de la vie amoureuse de Berlioz. Il n'aimait plus sa femme. Aux emportements romantiques avait succédé « une bonne amitié, correcte et calme »[2]. Au contraire, l'imposante Ophélie, presque obèse dès la quarantaine, n'était plus la froide fiancée d'autrefois : c'était une épouse ardente, aux « exigences impérieuses », aux jalousies terribles. Elle se sentait trompée et cherchait partout des preuves : elle notait les noms d'actrices dans les feuilletons de son mari, interceptait les lettres, fouillait les tiroirs. Mais « sa jalousie retardait toujours. Le cœur de Berlioz allait si vite qu'elle ne pouvait pas le suivre ; quand, à force de recherches, elle était tombée sur l'objet de la pas-

1. Le sujet de cet opéra, dont Berlioz ne devait jamais finir la musique, était emprunté à un roman anglais, le *Moine*, de Lewis, récemment traduit par Léon de Wailly. — C'est vers la même époque, sans doute au moment des représentations du *Freischütz*, que Berlioz publia les six mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier, réunies sous le titre *Les Nuits d'été*.

2. Tous ces renseignements nous sont fournis par Ernest Legouvé (*Soixante ans de souvenirs*, I, 300-302). Le témoignage du fidèle et généreux ami de Berlioz ne saurait être suspecté.

sion de son mari, cette passion avait changé, il en aimait une autre.... ». Lui, dès qu'il pouvait, s'échappait du domicile conjugal, profitait des aubaines du métier. Artiste et ardent, ses trente-huit ans savaient apprécier les agréments des coulisses.

Parmi les femmes rencontrées, une par malheur le fixa, qui n'était guère digne d'être pour lui une compagne. Marie Recio, de son vrai nom Marie-Geneviève Martin, fille d'une Espagnole et d'un officier français, vivait à Paris avec sa mère veuve, étudiait le chant, et, malgré une voix assez médiocre, cherchait à débuter à l'Opéra. C'était une longue brune de vingt-sept ans, souple comme un éphèbe, la peau cuivrée, la chevelure massive, l'œil andalou... Berlioz fut pris par les sens. Grâce à lui, elle obtint, dès le 9 octobre 1841, un engagement d'un an à l'Opéra, pour les rôles secondaires. Ses débuts dans le rôle d'Inès de la *Favorite*, puis, en travesti, dans le page du *Comte Ory*, firent beaucoup plus d'honneur à son physique qu'à son talent. De plus, Berlioz, dans un feuilleton des *Débats*, indisposa par une comparaison désobligeante la maîtresse du directeur de l'Opéra, M^me^ Stolz, qui tenait auparavant le rôle du page. Aussi, dès l'année suivante, au terme de son engagement, Marie Recio recevra son congé définitif.

Voilà donc Berlioz obligé de pourvoir à l'entretien de deux ménages avec le salaire de son dur métier de chroniqueur et avec les gains problématiques de son art. L'opéra auquel il travaille sera-t-il jamais représenté ? Scribe ne se presse guère de finir ce malheureux livret de la *Nonne sanglante*. Les concerts sont improductifs et le public reste indifférent. La succession de Cherubini à l'Institut, vacante en mars 1842, sera dévolue en novembre à Onslow. L'auteur de la *Fantastique*, qui a besoin de gloire et d'argent, et qui, de plus, est excédé par la jalousie furieuse de sa femme, songe alors à faire des tournées à l'étranger. Deux concerts qu'il va donner à Bruxelles, accompagné par Marie Recio, reçoivent un accueil assez froid et couvrent à peine les frais (26 septembre et 9 octobre 1842). L'Allemagne sans doute saura mieux l'apprécier, cette Allemagne qui a déjà témoigné, à plusieurs reprises, de la curiosité et de la sympathie pour sa musique. Il trompe la surveillance et la jalousie d'Henriette, qui soupçonne son projet ; il transporte hors de chez lui, par petits paquets, ses manuscrits et son matériel de concert ; il réussit à faire sortir sa malle, et, au début de décembre, laissant à sa femme une lettre d'explications, il s'enfuit.

Marie Recio l'accompagne, heureuse d'avoir

supplanté définitivement l'épouse légitime et de pouvoir se faire entendre, à chaque concert, dans les romances de son grand homme. « Marie miaule comme une chatte », dit-il, résigné, à son camarade Hiller qu'il retrouve à Francfort ; « et à tous mes concerts il faudra qu'elle chante »[1].

Ce voyage, sur lequel Berlioz fondait tant d'espérances, débuta assez mal. Ni à Bruxelles, ni à Mayence, ni à Francfort, on ne put réussir à organiser un concert. Le premier fut donné à Stuttgart (29 décembre), avec un succès honorable, qui permit à Berlioz d'envoyer quelques bulletins de victoire aux journaux parisiens. A Mannheim (13 janvier 1843), « un petit avorton d'orchestre » joue les œuvres du musicien français devant un public indifférent. Et Marie chantait toujours, révoltée à l'idée de se faire remplacer par une autre cantatrice. Ses prétentions et ses « miaulements » deviennent tellement insupportables à Berlioz, qu'il essaye de la lâcher. Il l'abandonne à Francfort et s'esquive sans laisser d'adresse. Dans l'hospitalière Weimar il goûte un instant la joie de la solitude et de la liberté. Mais bientôt la chanteuse le rattrape, le reprend et ne le quitte plus d'un pas. Heureuse-

1. Hiller, *Künstlersleben*.

ment le concert de Weimar, malgré la voix de Marie, remporta un franc succès (25 janvier 1843). Sur la recette, Berlioz put envoyer deux cents francs à sa femme.

A Leipzig, il reçoit un accueil fraternel de Mendelssohn, qui pourtant n'aime pas sa musique. Mais le concert du 4 février attire peu de public et provoque, dans cette citadelle de la musique classique, des critiques scandalisées. A Dresde, Berlioz profita du concours dévoué de Wagner, fort de la récente gloire du *Vaisseau Fantôme* et devenu kapellmeister de la cour ; il donna deux concerts à grosse recette, qui permirent d'envoyer cinq cents francs à l'épouse délaissée[1]. Nouveau triomphe à Brunswick et à Hambourg (9 et 22 mars).

Enfin, le 28 mars, il arrive à Berlin. Meyerbeer, directeur général de la musique du roi de Prusse, reçoit cordialement le critique musical des *Débats*. Le 20 avril, Berlioz donne dans la salle de l'Opéra un concert « royalement exécuté », bientôt suivi d'un second auquel assiste le roi. Si ces exécutions ne paraissent pas avoir ému profondément le public, elles valurent à Berlioz un succès en quelque sorte officiel. Ja-

1. En quittant Dresde, il repassa par Leipzig et y donna un concert de bienfaisance (22 février) où Schumann lui témoigna son admiration pour l'Offertoire du *Requiem*.

mais il ne fut plus comblé d'honneurs, jamais peut-être il ne jouit plus pleinement de sa gloire que pendant ce mois de séjour à Berlin.

Puis, ce fut le retour. Encore un concert à Hanovre, un autre à Darmstadt, et, à la fin de mai 1843, Berlioz et la trop fidèle Marie Recio rentrèrent à Paris.

Il était décidé à ne plus habiter avec sa femme. Ce fut, selon sa propre expression, « une séparation à l'amiable ». Il conservait pour la mère de son fils une réelle affection, allait la voir souvent et avec plaisir, subvenait à l'entretien de la famille, semblait même pour les étrangers habiter toujours le domicile conjugal. En réalité, il vivait désormais avec Marie Recio et sa mère ; et il payait tous les frais de ce second ménage[1].

Berlioz se remet sans enthousiasme à son opéra de la *Nonne Sanglante* et aux indispensables feuilletons. Il publie dans les *Débats* le récit de son voyage d'Allemagne, qu'il reprendra plus tard dans les *Mémoires*. Après avoir préparé à l'Opéra un festival qui ne peut avoir lieu, il réussit à donner au Conservatoire un grand concert de ses œuvres (19 novembre 1843). Et ce concert

1. Marie, grâce à la protection de Berlioz, obtint un engagement à l'Opéra-Comique ; mais ses débuts furent si désastreux qu'un journal déclara qu'il n'y avait « rien à en faire ».

est un triomphe. Le prestige du voyage en Allemagne va-t-il secouer l'apathie des sujets de Louis-Philippe ?

Nouveau succès avec l'ouverture du *Carnaval romain*, tirée de *Benvenuto*. Dès la première exécution (le 3 février 1844), elle fut bissée ; et on l'entendit encore trois fois, à divers concerts, en avril et en mai. Peu auparavant (janvier 1844) avait paru le *Traité d'instrumentation*, depuis longtemps sur le chantier. Et presque en même temps, le fils du roi, le duc de Montpensier, acceptait la dédicace des deux volumes du *Voyage en Allemagne et en Italie*.

Pour lancer ce roman autobiographique, Berlioz attend que quelque grand événement musical attire sur lui l'attention du public. Justement l'Exposition des Produits de l'Industrie, qui s'ouvre au début de mai, va lui fournir l'occasion souhaitée. Après force démarches, il obtient du ministre du commerce la permission d'organiser pour la clôture de l'exposition un festival monstre dans la Salle des machines. Avec une activité admirable il pourvoit à tous les détails de cette périlleuse entreprise : *douze cents* exécutants à recruter et à dresser, tous les arrangements matériels à régler, le programme à composer sans froisser les auteurs ni les éditeurs, et même une petite œuvre à écrire pour la circon-

stance [1]. Heureusement le succès le dédommage de ses peines : le public vient en foule, apportant trente-sept mille francs de recette, d'ailleurs presque entièrement absorbés par les frais (1er août 1844).

Cette grandiose manifestation musicale eut un retentissement énorme dans tout Paris. Mais Berlioz, épuisé par la fatigue et les émotions, tombe malade quelques jours après et les médecins l'envoient à Nice (20 août). Il s'y repose près d'un mois, étonné et presque gêné de se retrouver seul avec lui-même. Il ébauche une nouvelle ouverture, *La tour de Nice*, qui deviendra l'*Ouverture du Corsaire*.

A peine de retour à Paris, il conclut une entente avec Franconi, directeur du Cirque Olympique, pour organiser toute une série de festivals. Franconi, homme d'initiative, prête la salle, avance les fonds et promet au musicien une part des bénéfices éventuels. Mais l'acoustique est mauvaise, surtout à cause de la disposition de l'orchestre, placé au milieu du cirque ; et cet orchestre lui-même, recruté à grand peine, manque par trop d'assurance. L'exécution fut médiocre, de l'aveu même des amis de Berlioz, et le public ne vint pas. Les quatre festivals du

1. C'est l'*Hymne à la France*, musique de plein air, largement brossée à la hâte.

Cirque Olympique (janvier-avril 1845) furent « une mauvaise affaire pour Franconi » [1].

Pour Berlioz ce fut un échec qui l'affecta profondément, car il pouvait y voir avec raison un fâcheux présage pour l'avenir. Il traversa une crise de découragement et de rage qui se transforma en véritable maladie. L'offre d'une tournée de concerts à Marseille et à Lyon (juin-juillet) fit une heureuse diversion à sa tristesse. Mais le meilleur réconfort lui vint de la musique et de l'exemple de Beethoven. Il lui fut donné d'assister, comme envoyé des *Débats*, aux fêtes organisées à Bonn par Liszt pour l'inauguration de la statue du maître (10-12 août 1845). Trois journées d'admirable musique, trois journées en communion avec l'âme de celui qu'il appelle « un bienfaiteur et un ami » [2]. Exalté par ces belles émotions, il entreprend dès son retour de travailler à une grande œuvre, la *Damnation de Faust*.

1. Le premier de ces concerts (19 janvier 1845) était consacré presque entièrement aux œuvres de Berlioz. Le deuxième (16 février) comprenait *Le Désert* de Félicien David, l'œuvre à la mode, récemment acclamée au Conservatoire, et une *Marche marocaine* de Léopold von Meyer. Au troisième (16 mars), séance russe en l'honneur de Glinka, qui se trouvait alors à Paris (Fragments de la *Vie pour le Czar* et de *Rousslann et Lioudmila*). Au quatrième, nouvelle séance Berlioz et la *Marche marocaine* orchestrée par Berlioz lui-même.

2. Berlioz, « ivre-mort d'harmonie, las d'admirer », se retira quelques jours dans le vallon de Kœnigswinter, qui gardait encore vivant le souvenir des promenades de Beethoven.

Il reprend les *Huit scènes de Faust*, publiées en 1829. Il y ajoute d'autres scènes, tirées de la traduction de Gérard de Nerval et dont il versifie en partie le texte avec l'aide d'un journaliste nommé Gandonnière. Mais le besoin d'argent le force à faire une nouvelle tournée de concerts à l'étranger. Sans cesser de songer à l'œuvre projetée, il part pour l'Autriche avec Marie Recio, et le 2 novembre 1845, il arrive à Vienne, où il retrouve son ami Liszt. Les trois concerts qu'il y donne pendant le mois de novembre ont un « succès ébouriffant » et provoquent dans la presse des discussions passionnées. Puis on monte avec un soin admirable *Roméo* tout entier, dont l'exécution déconcerte un peu le public (2 janvier 1846). A Prague, récemment conquise à la musique romantique, l'accueil est encore plus franc et plus chaud : les trois concerts de Berlioz (19, 25 et 28 janvier) donnent lieu à des ovations délirantes. A Pesth, la *Marche de Rakoczy* s'achève dans un « ouragan » de cris et de trépignements. Après un concert à Breslau, il revient à Prague pour y faire acclamer *Roméo* (17 avril), puis reprend la route de France. Encore une étape fructueuse à Brunswick, et, vers la fin d'avril, il est de retour à Paris.

Au cours de son voyage, il n'avait cessé de noter de nombreuses esquisses pour la *Damna-*

tion. Mais le tourbillon de Paris et la besogne des feuilletons ne lui laissent que peu de loisir pour achever le travail[1]. Par bonheur l'hospitalité d'un ami, le duc de Montville, lui permit de se retirer quelque temps dans les environs de Rouen pour y travailler en paix. Le 19 octobre 1846, il signait la dernière page de son manuscrit.

Aussitôt l'œuvre achevée, Berlioz loue la salle de l'Opéra-Comique, recrute les exécutants, organise une réclame intensive. C'est une grosse partie qu'il engage : toute l'entreprise est à ses frais, à ses risques et périls. Hélas! Le 6 décembre 1846, lorsque Berlioz monta au pupitre pour diriger la première exécution de son chef-d'œuvre, il avait devant lui une salle à moitié vide. Une seconde audition, où il espérait prendre sa revanche, attira moins de monde encore (20 décembre). Et puis ce fut tout. Les amis avaient applaudi, les journaux s'étaient montrés indulgents, sympathiques, ou même enthousiastes; on avait offert à Berlioz un banquet d'honneur, une médaille commémorative. Mais le public, « le beau public de Paris », celui qui paye sa place, qui fait la gloire et les recettes,

1. De plus, il profite de l'inauguration des chemins de fer du Nord pour écrire, sur des vers de Jules Janin, une petite œuvre de circonstance, le *Chant des Chemins de fer*, qu'il va faire exécuter à Lille (14 juin).

le vrai public n'était pas venu. « Rien dans ma carrière d'artiste ne m'a plus profondément blessé que cette indifférence inattendue [1]. »

Berlioz n'est pas seulement blessé dans son amour-propre : il est ruiné. Il doit près de dix mille francs, et il n'a plus rien. Des amis généreux unissent leurs dévouements et avancent la somme. Mais pour s'acquitter envers eux, et pour soutenir ses lourdes charges, il devra recourir une fois de plus aux tournées de concerts à l'étranger. « Je suis comme les oiseaux de proie, obligé d'aller chercher ma vie au loin... Il n'y a rien à faire dans cet atroce pays, et je ne puis que désirer de le quitter au plus vite [2]. »

III

DE *LA DAMNATION DE FAUST* A LA MORT (1846-1869)

C'est de la Russie qu'il attend le salut. « Vous en reviendrez avec cent cinquante mille francs, lui prédit Balzac ; je connais le pays, vous ne *pouvez* pas en rapporter moins. » Berlioz quitte Paris le 14 février 1847, et cette fois tout seul. Profitant de la neige, il fait la plus grande partie du

1. *Mémoires*, II, 264.

2. Lettre inédite (fin décembre 1846), citée par Boschot, III, 145.

voyage en traîneau de poste et le 28 février il arrive à Pétersbourg.

Son premier concert a lieu le 15 mars, en présence de toute la noblesse. « Applaudissements, rappels, cris de *bis* à me donner le vertige.... » Et douze mille francs de bénéfice net. « J'étais sauvé ! » Dix jours après, deuxième concert avec les mêmes résultats : « J'étais riche ! » Il va se faire entendre à Moscou le 10 avril et en rapporte huit mille francs. A Pétersbourg, où il revient presque aussitôt, on organise « impérialement » une magnifique exécution de *Roméo et Juliette* (23 avril). A la fin de la soirée, encore tout vibrant du « divin poème shakespearien » qu'il vient de se chanter à lui-même, Berlioz a une crise de larmes. L'insidieuse langueur du printemps russe le pénètre et lui fait cruellement sentir sa solitude. Il s'éprend d'une jeune fille, « pas trop jeune », qui chantait dans les chœurs, et dont le fiancé venait de partir. Elle lui résiste, mais veut bien se promener avec lui le soir jusque dans la campagne. « O Dieu ! un soir, sur le bord de la Néva, au soleil couchant... ! Quelle trombe de passion ! Je lui broyais le bras contre ma poitrine ; je lui chantais la phrase de l'adagio de *Roméo et Juliette :* ré mi fa fa mi ré mi... [1] »

1. Lettre citée par Boschot, III, 157.

Pourtant il fallut partir. Berlioz quitte Pétersbourg le 10 mai, après avoir « pensé mourir de désespoir ». A Berlin, où il fait un séjour d'un mois, la protection du roi et de Meyerbeer lui permet de monter la *Damnation* (19 juin). Peu de monde et demi-succès. Le public berlinois est un peu scandalisé par ces morceaux choisis de Gœthe et trouve que la recherche excessive du pittoresque dénature le caractère du poème.

Le renouvellement de la direction de l'Opéra hâta le retour de Berlioz à Paris (vers le 10 juillet). Les nouveaux directeurs, Roqueplan et Duponchel, dont il avait soutenu la candidature, ne devaient-ils pas lui confier le poste de chef d'orchestre, en remplacement du vieux Habeneck? Mais une fois nommés, ils oublient leurs promesses, éludent les démarches et le déterminent même à rendre à Scribe le livret de la *Nonne Sanglante*, qui sera mis en musique par Gounod. Berlioz put se consoler de cet échec en obtenant peu après un engagement fort avantageux comme chef d'orchestre du théâtre de Drury-Lane, à Londres. Cette bonne aubaine arrivait à point : les quelque quarante mille francs rapportés de Russie commençaient à être fortement ébréchés.

Il réussit à partir « seul », après avoir fait une « succession de coups d'Etat » pour obtenir de

Marie la liberté (3 novembre) [1]. A Londres, il est d'abord ébloui par l'accueil fastueux de son directeur, un impresario casse-cou nommé Jullien. Mais son enthousiasme est de courte durée. La musique italienne, celle que Berlioz ne peut pas souffrir, règne dans les théâtres, et il est obligé lui-même d'en faire jouer à Drury-Lane. De plus, l'entreprise où il est engagé est loin de réussir : le répertoire est insuffisant, les frais dépassent les recettes, et les appointements promis se font attendre. « La colère, le dégoût, le chagrin », s'ajoutant au dur climat de Londres, le rendent malade (janvier 1848). Le 7 février, il peut enfin donner un concert de ses œuvres, qui fait une bonne impression sur le public et sur la presse. Mais le directeur aux abois escamote la recette. Bientôt le théâtre sera fermé, l'entreprise transformée en « cirque équestre » et Berlioz non payé restera sans emploi.

Pendant ce temps, en France, c'était la révolution. De sa retraite de Londres, Berlioz suit anxieusement les convulsions qui agitent le continent. « La République passe en ce moment son rouleau de bronze sur toute l'Europe ; l'art mu-

1. Avant de partir pour l'Angleterre, il était allé passer quelques jours à la Côte-Saint-André, avec le jeune Louis, alors âgé de treize ans (mi-septembre 1847). Berlioz n'était plus revenu au village depuis son retour de Rome en 1832.

sical, qui depuis si longtemps partout se traînait mourant, est bien mort à cette heure.... Qui sait ce que je serai devenu dans quelques mois ?.... Employons donc les minutes[1]..... » Et il commence à rédiger ses *Mémoires*.

Mais voici que Marie Recio arrive à Londres (24 avril). Elle lui apporte de tristes nouvelles. Toujours les soucis d'argent. Ils avaient donné lieu à des scènes violentes entre les deux femmes, qui se renvoyaient, aux jours d'échéance, les billets souscrits par le musicien. Berlioz entrevoit la ruine : « Une fois que je serai au bout de ce qui me reste, il n'y aura plus pour moi qu'à m'asseoir au coin d'une borne et à y mourir comme un chien perdu, ou à me faire sauter la cervelle... » (mai 1848). Un concert, donné à Hanover Square Rooms (29 juin), ne produit qu'une maigre recette. A quoi bon rester à Londres ?

Paris, où il rentre le 14 juillet, est encore défiguré par les décombres des journées de juin. Berlioz revoit sa femme paralysée, impotente, presque difforme. Il reprend mélancoliquement la vie commune dans le faux ménage. Et plus d'argent ! Les *Débats* réduisent les honoraires, la « sinécure » du Conservatoire est même un

1. Préface des *Mémoires* (« Londres, 21 mars 1848 »).

instant menacée par le nouveau gouvernement[1]. Sur ces entrefaites, il apprend la mort de son père (28 juillet).

De la douleur, une douleur véritable, — et cent trente mille francs. C'était du moins la part d'héritage qui devait revenir à Berlioz après le partage avec ses deux sœurs. Vers le milieu d'août, il se rend à la Côte-Saint-André. Les affaires éclaircies, il s'abandonne à la douce mélancolie du souvenir : il va revoir Meylan, l'ancienne maison de son grand-père, la colline autrefois enchantée par la rieuse Estelle. Il retrouve toutes les impressions de son amour d'adolescent. Trente-trois ans ont passé depuis. La *Stella montis* est maintenant Mme Fornier, une bonne mère de famille de cinquante et un ans, veuve d'un magistrat de Grenoble dont elle a eu six enfants. N'importe! Il veut lui écrire. Dans une lettre extravagante et touchante, il dit son admiration obstinée; il rappelle son amour d'autrefois et raconte le pèlerinage de Meylan[2].

Vers la mi-septembre, Berlioz, s'arrachant à son rêve, rentre dans « l'enfer parisien » : les

1. Il parvint cependant à la conserver, grâce surtout à l'appui de Charles Blanc. Deux ans plus tard, après la mort de Bottée de Toulmon, il sera nommé bibliothécaire en chef (avril 1850).

2. *Mémoires*, II, 325-330. — La lettre est du 6 septembre (et non 6 décembre) 1848.

deux ménages, Harriet paralysée, à la veille d'une nouvelle attaque d'apoplexie, les caprices de Marie, le charabia espagnol de la pseudo-belle-mère, les ruines de la Révolution, le marasme de la musique. Il retouche la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*, continue à rédiger ses *Mémoires*, qui lui fournissent des feuilletons. Il tâche, malgré ses répugnances pour la Révolution, de s'adapter au nouveau gouvernement : le 29 octobre, il dirige un grand concert organisé par l'Association des artistes musiciens dans le théâtre du château de Versailles.

Mais quelques semaines plus tard (10 décembre), Louis-Napoléon Bonaparte est élu président de la République. Dès le début de 1849, Berlioz, prévoyant sans doute de prochaines solennités impériales, se met à écrire le « *Te Deum* à trois chœurs avec orchestre et orgue concertants ». Au mois d'octobre l'œuvre était achevée. Mais comment la faire exécuter? Pour avoir sous la main, d'une manière permanente, un orchestre et des chœurs, Berlioz imagine alors de fonder, avec ses amis, une *Société philharmonique*, qui donnera sous sa direction des concerts mensuels. Le premier eut lieu le 19 février 1850, à la Salle Sainte-Cécile, avec un succès très flatteur pour les débuts de la nouvelle institu-

tion. Mais le deuxième et le troisième concert (19 et 30 mars) ne produisirent que des recettes dérisoires, à partager entre les deux cents sociétaires. A peine née, la *Société philharmonique* voyait son existence compromise. Elle sembla se relever un instant avec l'exécution du *Requiem*, qui rapporta plus de mille francs. Mais des dissensions intérieures, non moins redoutables que l'indifférence du public, minent déjà la nouvelle association : l'orchestre et les chœurs sont en hostilité ouverte; les désertions se multiplient; et certains commencent à dire que l'on joue trop de Berlioz.

Cependant la société réussit à se reconstituer pour la reprise de la saison et peut organiser trois concerts dans les derniers mois de 1850. Au deuxième (12 décembre) Berlioz donne une nouveauté qu'il fait passer sous un faux nom : « *Les adieux des Bergers à la Sainte Famille*, chanson en chœur de la *Fuite en Egypte*, mystère de Pierre Ducré, maître de musique de la Sainte-Chapelle de Paris, exécuté pour la première fois en 1677[1]. » Les recettes, toujours décroissantes, ne laissaient aux musiciens que des parts ridicules, et l'exécution était naturellement médiocre. Berlioz, rongé de soucis, les nerfs

1. C'est l'*Adieu des Bergers* de l'*Enfance du Christ*.

malades, l'estomac délabré, se sent à bout de forces : pour faire vivre la société, il se voit obligé de faire quelques concessions aux compositeurs riches, qui payent pour être joués. Il peut ainsi donner cinq nouveaux concerts et terminer tant bien que mal la saison (fin avril 1851).

Délégué à l'Exposition universelle de Londres comme membre du jury de la section des instruments de musique, il part pour l'Angleterre (9 mai), accompagné de Marie Recio. Il laisse la *Société philharmonique* aller « à vau-l'eau ». Mais il rêve déjà d'en fonder une autre à Londres et de faire exécuter son *Te Deum* dans le Crystal Palace, par un de ces chœurs immenses qui perpétuent en Angleterre la tradition hændélienne. En fait, quand il revient à Paris à la fin de juillet, après deux mois de vie fiévreuse, il a déjà préparé le terrain pour une *New Philharmonic Society* qui achèvera de se constituer pendant son absence. Quant à la Philharmonique parisienne, elle agonise, et doit bientôt se dissoudre sans avoir pu réussir à rouvrir la saison (novembre 1851).

Le coup d'Etat du 2 décembre fut accueilli avec satisfaction par Berlioz, comme par la plupart des bourgeois. Notre musicien vante « l'énergie du Président de la République... Grâce

à lui et à l'armée, nous vivons tranquilles en ce moment... » Avant de repartir pour l'Angleterre, il croit devoir écrire une lettre au secrétaire du Prince Président pour l'assurer de son dévouement au nouveau régime.

Arrivé à Londres au début de mars 1852, il trouve la *New Philharmonic* complètement organisée et il ne tarde pas à diriger le premier concert dans l'immense salle d'Exeter-Hall (24 mars). Les « quatre premières parties de *Roméo* » obtiennent un « succès pyramidal », qui jette la « consternation » dans le camp de la société rivale, la *Old Philharmonic*. Six concerts sont ainsi donnés (jusqu'à la mi-juin), comprenant entre autres œuvres le finale de la *Vestale*[1], la *Neuvième Symphonie* et les deux premières parties de la *Damnation*. Exécutions préparées avec amour, accueillies très favorablement, mais entraînant des frais énormes, qui donnent à réfléchir aux entrepreneurs de la société. Quand Berlioz quitte Londres (vers la fin de juin), on ne lui fait aucune promesse pour la saison prochaine.

A Paris, il reprend la besogne des feuilletons, toujours indispensable pour subvenir à tant de

1. Au concert où fut donnée la *Vestale* (28 avril) et auquel assistait la veuve de Spontini, Berlioz dirigea un concerto de piano joué... par Camille Moke, l'ex-Madame Pleyel, l' « Ariel » de 1830.

charges. Outre l'entretien des deux ménages, il faut maintenant payer les gardes-malades qui se relayent au chevet d'Henriette paralysée, il faut envoyer de l'argent au jeune Louis, qui navigue comme pilotin sur des mers lointaines ou qui suit des cours d'hydrographie au Havre. Aussi Berlioz hâte-t-il la publication d'un nouveau recueil de chroniques et de fantaisies diverses. Ce sont les *Soirées de l'Orchestre*, qui paraissent à l'automne.

Cependant, au mois d'octobre 1852, il eut la satisfaction de faire exécuter son *Requiem* à Saint-Eustache. Mais le plus bel hommage rendu vers cette époque à son génie musical fut la « Semaine-Berlioz » organisée à Weimar par le fidèle Liszt. Liszt et sa nouvelle amie, la princesse Sayn-Wittgenstein, lui font un accueil fraternel. Une magnifique représentation de *Benvenuto*[1] déchaîne un tel enthousiasme que l'auteur doit venir se faire acclamer sur la scène. Trois jours après, c'est un concert triomphal, répété le lendemain, avec *Roméo* en entier et les deux premières parties de la *Damnation*. Et sans cesse des démonstrations de sympathie, de chaleureux témoignages d'admiration. Semaine exaltante

1. Le 17 novembre 1852. (La pièce avait été montée par Liszt au printemps.) « Succès pyramidal... Mais quelle *triste joie*, en comparant cette exécution bienveillante avec la sale cabale que j'ai subie jadis à l'Opéra... »

pour le musicien, précieux réconfort parmi tant de déboires.

Le 2 décembre 1852, Napoléon III, proclamé empereur, faisait son entrée solennelle dans Paris. Berlioz tâche de saisir l'occasion propice et s'ingénie pour obtenir la commande d'un *Te Deum*. Il y aura peut-être aussi une bonne place à prendre, celle de Surintendant de la Chapelle impériale. Mais rien ne réussit. C'est Auber, directeur du Conservatoire, qui est nommé surintendant ; et, pour le mariage de Napoléon III à Notre-Dame, on se passe du fameux *Te Deum*. Berlioz se sent entouré d'une sourde hostilité. Aigri, toujours harcelé par les soucis d'argent, il abandonne à l'éditeur Richault la *Damnation de Faust* pour sept cents francs ! Une bronchite, qui le cloue au lit pendant une partie du mois d'avril 1853, prolonge encore cette crise d'abattement et de mélancolie.

Soudain, un sursaut d'énergie. Pendant sa convalescence, favorisée par le printemps, Berlioz apprend une bonne nouvelle : après des pourparlers laborieux on va enfin donner *Benvenuto* à Covent-Garden. Dès le milieu de mai il se rend à Londres pour diriger les répétitions. L'œuvre sera chantée en italien, car Covent-Garden est alors un vrai théâtre italien, inféodé au répertoire et au style d'outre-monts, avec un

public de *dilettanti* et des chanteurs virtuoses qui ne songent qu'à « donner de la voix ». Mauvais présage pour l'œuvre française. La représentation du 25 juin 1853, donnée sous la direction de Berlioz, en présence de la reine Victoria, fut un fiasco complet, scandaleux, aussi lamentable que la première de 1838. Se dérobant à d'inutiles témoignages de sympathie, Berlioz revint tristement à Paris (9 juillet).

Vers le milieu d'août, un voyage à Baden-Baden vient faire une heureuse diversion à la besogne des chroniques : Berlioz y dirige un grand concert donné sous les auspices de Bénazet, le directeur du Casino (11 août). D'octobre à la mi-décembre, il fait une tournée triomphale en Allemagne, à Brunswick, à Hanovre, à Brême, à Leipzig, où l'on acclame la *Fuite en Égypte*. Ce « mystère en style ancien » plaît aussi au public de Paris, qui va l'applaudir à la Société Sainte-Cécile (18 décembre 1853). Encouragé par ce succès, Berlioz travaille, quand il peut, à développer son œuvre en y ajoutant une suite, l'*Arrivée de la Sainte Famille à Saïs*.

Le 3 mars 1854, sa femme mourait, ou plutôt achevait de mourir. Paralysée depuis quatre ans, privée même de la parole, l'ancienne Ophélie, l'épouse délaissée, avait fini par s'éteindre, dans son petit logis de Montmartre, après de longues

souffrances muettes. Devant cette fin lamentable de celle qu'il avait tant aimée, Berlioz se sentit déchiré de pitié autant que de douleur[1] ; la secousse nerveuse fut telle, jointe à la fatigue des tristes formalités de la mort, qu'il n'eut plus assez de force pour suivre le convoi. Puis la vie reprit ses droits, justifiant les dures condoléances de Liszt : « Elle t'inspira, tu l'as aimée, tu l'as chantée, sa tâche était accomplie. »

Trois semaines après, Berlioz partit avec Marie Recio pour une tournée de concerts en Allemagne. Grand succès à Hanovre, à Brunswick et surtout à Dresde, où il fait son séjour d'un mois, donnant trois concerts et la *Damnation* tout entière[2]. De retour à Paris au début de mai, trois mois de tranquillité relative lui permettent d'achever son oratorio, devenu maintenant une « trilogie sacrée » sous le titre *l'Enfance du Christ*. En attendant l'exécution, qui aura lieu pendant la saison d'hiver, Berlioz écrit les dernières pages de ses *Mémoires*[3] et s'occupe de régulariser sa situation avec Marie Recio. Vivant ensemble depuis quatorze ans,

1. *Mémoires*, II, 335.

2. Cependant Hans von Bülow est un peu froissé par « les caquets de Mme Berlioz au sujet de Richard Wagner ».

3. La dernière est datée du 18 octobre 1854. — Au mois d'août, il avait posé pour la troisième fois sa candidature à l'Institut, mais encore sans succès.

c'était en somme la meilleure solution pour tous les deux. Après avoir définitivement réglé la succession de son père pendant un court voyage à Grenoble (septembre), il se marie sans bruit, presque en secret, le 19 octobre 1854. Peu après il écrivait à son fils Louis, alors à Cherbourg : « Ma position, plus régulière, est plus convenable ainsi. Je ne doute pas, si tu as conservé quelques souvenirs pénibles et quelques dispositions peu bienveillantes à l'égard de M^lle^ Recio, que tu ne les caches au plus profond de ton âme par amour pour moi... »

Il put alors se consacrer tout entier à préparer l'exécution de *l'Enfance du Christ*. La première audition eut lieu le 10 décembre, dans la salle Herz, avec un succès complet, que Berlioz, à part lui, jugea un peu « offensant » pour ses compositions antérieures. L'œuvre est redonnée la veille de Noël et, une troisième fois, le 28 janvier 1855, avec une cantate inédite[1]. Presque aussitôt (30 janvier), Berlioz et sa femme quittent Paris pour aller faire acclamer *l'Enfance du Christ* à Hanovre et à Weimar.

Dans l'atmosphère de Weimar, où il goûte quinze jours de triomphe (10-27 février), Berlioz, encouragé par le succès et par les ins-

1. Le *Dix décembre*, qui deviendra bientôt *l'Impériale*.

tances affectueuses de Liszt, prend la résolution de réaliser un projet depuis longtemps caressé : il veut composer, poème et musique, une grande œuvre théâtrale sur un sujet tiré de *l'Énéide* de Virgile. Ce projet deviendra l'opéra des *Troyens*. Mais l'auteur de *Benvenuto* ne se fait pas d'illusions sur les difficultés de l'entreprise : il connaît « les coutumes de l'Opéra de Paris », l'hostilité du public pour les tentatives trop grandioses et trop originales. Et puis aura-t-il le temps, ou même la force, de mener l'œuvre à bonne fin ? A peine revenu à Paris, après huit jours de maladie, il repart pour Bruxelles où il donne trois concerts sans recette (milieu de mars). Il se hâte de prendre sa revanche auprès des Parisiens : le samedi saint, une nouvelle exécution de *l'Enfance du Christ*, dans la salle Favart, produit cinq mille francs de bénéfice.

Presque aussitôt, une autre affaire se présente, une « immense machine », grosse de risques et de fatigues : il s'agit de faire entendre à Saint-Eustache, au moment où va s'ouvrir l'Exposition universelle, le fameux *Te Deum* terminé depuis six ans. Neuf cents exécutants, sept mille francs de frais, une organisation « babylonienne ». Berlioz se démène, se multiplie, inonde d'un flot de réclame Paris, la province et l'étranger. Par bonheur le 30 avril, le public

remplit la vaste église, l'œuvre « formidable » est exécutée sans une faute avec un succès complet, et Berlioz est vainqueur. Victoire épuisante, dont il se repose à peine. Après un mois de demi-répit toujours traversé par mille besognes, il part pour Londres, où il doit diriger deux concerts à la *New Philharmonic* (8 juin 1855).

Wagner était à Londres depuis le printemps, comme chef d'orchestre de la société rivale, la *Old Philharmonic*. Les deux musiciens vont se trouver forcément en contact. Sera-ce l'entente fraternelle, telle que depuis longtemps la souhaite Liszt, leur ami commun? Berlioz n'y est nullement opposé, bien que l'attitude de Wagner à son égard ait pu lui causer quelque appréhension[1]. Tout d'abord, ils s'observent, ils se jugent réciproquement comme chefs d'orchestre, et sans indulgence. Mais un dîner chez le violoniste Sainton les rapproche. Ils restent seuls pendant cinq heures, se révélant enfin l'un à l'autre, causant avec « abandon de toutes les questions

1. En 1841, Wagner, alors à Paris, avait écrit dans l'*Europa* de Dresde, sous le pseudonyme de Freudenfeuer (feu de joie), un article assez dur sur Berlioz. Et dans *Opéra et Drame* (1851), il se refusait à voir en Berlioz autre chose qu'un inventeur de « mécaniques » musicales, « irrévocablement enseveli sous les décombres de ses machines ». — Il faut signaler aussi la lettre de Wagner à Liszt (8 sept. 1852), souvent citée, mais qui est restée inconnue au musicien français. Sur les rapports de Berlioz et de Wagner, voir Tiersot, *Hector Berlioz et la Société de son temps*, p. 249 et suivantes.

qui se rapportent à l'art, à la philosophie, à la vie[1] ». Peu après (25 juin 1855), Berlioz écrivait à Liszt : « Wagner est superbe d'ardeur, de chaleur de cœur, et j'avoue que ses violences mêmes me transportent... » Wagner, de son côté, se découvre pour Berlioz « une cordiale et profonde amitié,... qui est partagée ». Malheureusement, cette amitié réciproque ne durera pas longtemps. Quand Wagner quitte Londres, les deux musiciens s'embrassent avec effusion; mais à peine est-il parti qu'un fragment d'*Opéra et Drame*, reproduit dans le *Musical World* par un journaliste malfaisant, rappelle malencontreusement à Berlioz, les appréciations peu charitables de Wagner à son égard. Mme Berlioz, butée dans sa jalousie de femme, est hostile à un rapprochement durable entre les deux rivaux et exploite toutes les causes de discorde. Enfin Berlioz, outre les divergences d'idées qui le sépareront de plus en plus de Wagner, sera bientôt blessé de se voir peu à peu supplanté par lui dans l'amitié de Liszt.

Rentré en France (8 juillet), il retrouve « l'ennui

1. Lettre de Wagner à Liszt (Zurich, 5 juillet 1855). « J'emportai de cette rencontre une profonde sympathie pour mon nouvel ami; il se révéla pour moi sous un jour tout différent de celui sous lequel je l'avais vu jusqu'alors. Chacun reconnut tout à coup dans l'autre un compagnon d'infortune, et je me trouvai plus heureux que Berlioz. »

parisien » et les tâches forcées : fonctions de juré à l'Exposition dans la section des instruments de musique, innombrables épreuves de gravure à corriger, rédaction de l'*Art du chef d'orchestre*, qu'on lui a demandé pour l'édition anglaise du *Traité d'instrumentation* ; trois festivals à diriger au Palais de l'Industrie pour la clôture de l'Exposition (seconde moitié de novembre). Que deviennent les *Troyens* au milieu de cette fièvre ? Sans doute il n'a guère pu y songer, et peut-être même sent-il sa résolution faiblir. Par bonheur un nouveau séjour à Weimar va le stimuler et le décider définitivement[1].

Il trouve Liszt et la princesse Wittgenstein plus passionnés que jamais pour l'art wagnérien, encore tout frémissants de la récente révélation de la *Walkyrie*. Il en résulte une certaine gêne entre Liszt et Berlioz, qui assiste sans entrain à une représentation de *Lohengrin* dirigée par son ami ; mais aussi une émulation bienfaisante dont les *Troyens* profiteront. La princesse, enthousiaste pour toutes les grandes entreprises d'art, gronde gentiment Berlioz, lui fait promettre de ne plus tarder. Quand il rentre à Paris (début

1. Berlioz et sa femme restent à Weimar du 8 février 1856 jusqu'à la fin du mois. On y donne *Benvenuto* et la *Damnation*.

de mars 1856), il se met résolument à l'œuvre.

Avec des alternatives d'élan et de lassitude, de confiance et de dégoût, il commence à « dégrossir le plan de la grande machine dramatique ». Il y travaille pendant tous les moments de répit de sa vie toujours agitée, même en fiacre, tout en faisant les visites d'usage pour une nouvelle candidature à l'Institut. Elu cette fois, le 21 juin 1856, il est tout joyeux d'être « devenu un homme respectable », sans compter les « quinze cents francs de rente », qui représentent le salaire de quinze feuilletons. Et naturellement, la joie redouble son ardeur au travail : vers la fin de juillet, il peut envoyer à la princesse Wittgenstein le poème des *Troyens*.

Une saison à Plombières, où il songe plus que jamais à son œuvre, un concert au casino de Bade (14 août), et le voici de retour à Paris (début de septembre), décidé à poursuivre avec ardeur sa « tâche phrygienne ». La cantate *l'Impériale*, publiée avec une dédicace à Napoléon III, vaut au musicien une grande médaille d'or à l'effigie de l'empereur, avec ces mots gravés : « *Donné par l'Empereur Napoléon à M. Hector Berlioz.* » Le don était flatteur et peut-être de bon augure pour la fortune des *Troyens*. Mais Berlioz connaît trop bien les goûts du public parisien pour ne pas s'abandonner au doute et

au découragement, quand il n'est pas enflammé par l'ardeur de la création. Et puis il est gravement malade : les troubles nerveux dont il souffrait se sont accentués ; une névrose intestinale s'est déclarée, qui le force à passer des journées au lit, qui le rend « malheureux et morose, découragé et dégoûté » (lettre du 25 novembre). Il est « inquiet, frémissant, et néanmoins toujours travaillant ». Au printemps de 1857, il a presque écrit la musique du premier et du quatrième acte. Un nouveau séjour à Plombières et le succès d'un grand festival à Bade (mi-juillet-20 août) le ramènent à Paris plus valide et plus confiant dans son œuvre. Au mois de décembre, Berlioz en est au cinquième acte. Mais la maladie le reprend et le retient souvent au lit pendant le mois de janvier 1858. Il a alors quelques brèves entrevues, quelques conversations assez gênées avec Wagner, qui est de passage à Paris et qui tâte le terrain pour *Tannhäuser*. Fâcheuse coïncidence, juste au moment où Berlioz achève les *Troyens* et va se mettre en campagne pour tâcher de les faire représenter.

Comme elles sont navrantes ces démarches du pauvre grand homme qui ne peut pas réussir à faire entendre son œuvre ! Dès le 7 avril 1858, la partition est complètement terminée. En vain il multiplie les tentatives pour tâcher d'intéresser

l'Empereur à l'opéra nouveau [1]. Le mois d'août arrive, époque du festival annuel de Bade, et Berlioz quitte Paris sans avoir obtenu aucun résultat. Enfin, à son retour de Bade (vers la mi-septembre), il reçoit une lettre d'audience. L'Empereur, qui « avait son air de 25 degrés au-dessous de zéro », prend le manuscrit et promet de le lire « *s'il pouvait trouver un moment de loisir* ». Voilà Berlioz renvoyé aux calendes grecques.

Pendant l'hiver, quand il n'est pas trop malade ni trop découragé, il prépare la publication d'un nouveau recueil d'articles fantaisistes, les *Grotesques de la musique*, dont le rire sonne faux quand on connaît ses misères [2]. En janvier 1859, la maladie redouble et le dégoûte de tout, même ses chers *Troyens* [3]. Pourtant, il trouve la force de donner un concert le samedi saint (avec *l'Enfance du Christ*) et d'aller à Bordeaux

1. V. les *Mémoires*, II, 374. En attendant, pour mieux revoir son œuvre, il en écrit la partition de piano. C'est vers la même époque (fin mai) qu'il rédige le *Post-Scriptum* des *Mémoires*.

2. Le volume paraît en mars 1859.

3. Lettres de janvier 1859. A bout de souffrances, il s'abandonne un instant aux mains d'un charlatan, le mulâtre Vriès, plus connu sous le pseudonyme du Docteur Noir. Berlioz écrivit même pour lui un petit *Hymne pour la consécration du nouveau tabernacle*. Ce remuant thaumaturge, qui avait fait des dupes jusque parmi les médecins, projetait en effet d'élever dans les Champs-Elysées un « temple prédit par Salomon et décrit par Ezéchiel ».

diriger un festival (6 juin). Il tente encore quelques démarches, bien inutiles, pour faire accepter son œuvre à l'Opéra. Du moins il continue, de temps en temps, à la revoir et à la polir, et se la fait jouer au piano par des amis, pour se « rendre bien compte des détails ».

Vers la fin du mois d'août, il se « traîne » à Bade : au festival organisé par Bénazet, il a la joie d'entendre à l'orchestre et de diriger des fragments de sa partition. Puisque l'Opéra de Paris n'en veut pas, Liszt ne pourrait-il pas monter les *Troyens* à Weimar ? Mais Liszt est maintenant tout entier à Wagner, et se désintéresse de l'œuvre française. Wagner a conquis Weimar, naguère si hospitalière à Berlioz, et voici qu'il veut marcher sur Paris pour faire jouer *Tannhäuser* à ce même théâtre de l'Opéra qui refuse les *Troyens*.

« J'ai beau faire, écrit Berlioz peu après son retour (début de septembre), cette résistance inepte des imbéciles qui dirigent l'Opéra me crève le cœur. Je saigne, je saigne, je saigne... » Peut-être le Théâtre-Lyrique, qui reprend avec succès l'*Orphée* de Gluck[1], se décidera-t-il quelque

1. C'est Berlioz qui, sur la demande du directeur Carvalho, avait restauré et mis au point la partition de Gluck. Ce travail, qu'il accomplit pieusement, et la belle représentation du 18 novembre 1859 (avec Mme Viardot dans le rôle d'Orphée), lui donnèrent quelques moments de pure joie au milieu de ses souffrances.

jour à monter les *Troyens*. Berlioz revoit encore sa partition, se la fait jouer au piano par Mme Viardot et y ajoute des ballets (décembre). Mais il n'espère qu'à demi : désormais désabusé, il est trop abattu par la souffrance. De plus, son intérieur est devenu « fatigant, irritant, presque impossible » ; sa femme, acariâtre et sotte, tourmentée par une maladie de cœur, exaspère sans trêve ses nerfs endoloris.

Cependant Wagner annonce pour janvier 1860, au Théâtre-Italien, un premier concert de ses œuvres. Il rend visite à Berlioz et lui envoie sa partition de *Tristan*, avec cette dédicace : « Au cher et grand auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Yseult.* » Les fragments de *Tannhäuser*, de *Lohengrin*, de *Tristan*, dirigés par l'auteur, déchaînèrent dans le public des discussions véhémentes, bientôt renouvelées par la presse. Berlioz, malade et taciturne, assistait au concert, avec sa femme, qui ne tarissait pas en réflexions déplacées et en railleries méchantes à l'adresse de Wagner. Dans son article des *Débats*, malgré certaines réserves, il rendit hommage au génie du musicien allemand[1], et apprécia avec éloge une bonne partie

1. Il concluait que Wagner « possède cette rare intensité de sentiment, cette ardeur intérieure, cette puissance de volonté, cette foi qui subjuguent, émeuvent et entraînent ; mais

des œuvres exécutées : s'il déclarait ne rien comprendre au prélude de *Tristan*, il reconnaissait dans celui de *Lohengrin* « un chef-d'œuvre », « admirable de tout point ». Mais venant ensuite aux « théories » de Wagner, il en fit un exposé si outré, si caricatural, qu'il n'eut point de peine à conclure « *Non credo* ». Wagner blessé répondit par une lettre ouverte aux *Débats*, reprochant amicalement à Berlioz de s'être mépris sur la portée de ses idées, se défendant d'avoir jamais soutenu dans son livre sur *l'Œuvre d'art de l'avenir* « aucune des absurdités » qu'on lui prêtait. Désormais c'en est fait de l'entente entre les deux musiciens. En vain, quelques semaines plus tard, Wagner écrit-il à Berlioz pour lui exprimer sa sympathie et son admiration à propos d'un article sur *Fidelio*. Berlioz se sépare de plus en plus de son rival. D'abord, en toute impartialité, il n'a pas le même idéal artistique que Wagner. Et puis il ne peut pas être impartial : les nerfs torturés par la maladie, il souffre cruellement de voir ses malheureux *Troyens* supplantés à l'Opéra par *Tannhäuser*[1]. Il subit aussi l'influence dé-

que ces qualités auraient bien plus d'éclat si elles étaient unies à plus d'invention, à moins de recherche, et à une plus juste appréciation de certains éléments constitutifs de l'art ». L'article, paru le 8 février, est reproduit dans *A travers chants*.

1. Grâce à la protection de l'ambassade d'Autriche, l'œuvre de Wagner venait d'être acceptée à l'Opéra pour l'hiver suivant.

primante de Mme Berlioz, dont les mesquineries odieuses montrent bien « comment une méchante femme peut ruiner à plaisir un homme tout à fait hors de pair et le faire déchoir jusqu'à le rendre ridicule »[1].

De son voyage annuel à Bade (milieu d'août) Berlioz rapporta cette année un projet qui lui donna de l'entrain pour tout l'automne. Il avait accepté de composer pour le casino un petit opéra de demi-caractère, *Béatrice et Bénédict*, dont il écrivit lui-même le livret, d'après une comédie de Shakespeare. En même temps, il fait imprimer à ses frais la partition piano et chant des *Troyens*, dont l'exécution demeure toujours problématique.

A l'Opéra, on travaillait à monter *Tannhäuser* : répétitions laborieuses, écrit Berlioz à son fils, qui font « tourner en chèvres les chanteuses, les chanteurs et l'orchestre et le chœur... » La première représentation eut lieu enfin le 13 mars 1861, au milieu d'un tumulte ignoble, et la seconde fut pire que la première. Berlioz, sans pitié, exulte de ce désastre. « Ah! Dieu du ciel, quelle représentation! quels éclats de rire! Le Parisien.... comprend donc qu'il y a un style en musique!... Pour moi, je suis cruellement vengé »

1. Lettre de Wagner à Liszt, 22 mai 1860.

(lettres du 14 et du 21 mars). Aux *Débats* il ne dit rien, il charge son ami d'Ortigue, son remplaçant habituel, de faire l'article sur *Tannhäuser*. Liszt, alors de passage à Paris, blâme cette abstention, « ficelle maladroite, sinon pire ». Mais, après avoir revu Berlioz, qui n'est déjà plus que l'ombre de lui-même, il comprend, il excuse[1].

Au fond, la chute de *Tannhäuser* n'était pas d'un bon augure pour les *Troyens*; elle prouvait la défiance du public pour les œuvres trop fortement originales. Cependant la direction de l'Opéra, mieux disposée pour Berlioz, lui demande d'arranger l'*Alceste* de Gluck. D'abord Berlioz refuse, estimant qu' « on ferait mieux de monter les *Troyens* tout de suite ». Puis, après le concert annuel de Bade (août), il se résigne enfin à faire cette revision, qui lui rapporte d'ailleurs des droits d'auteur appréciables (octobre). Il reprend alors la composition de *Béatrice et Bénédict*, qu'il n'avait pu terminer à temps pour la saison de Bade : il achève lentement son travail et le 25 février 1862, il écrit la dernière page de son manuscrit.

1. « Notre pauvre ami est bien abattu et rempli d'amertume. Son intérieur lui pèse comme un cauchemar. A l'extérieur il ne rencontre que contrariétés et déboires... L'accent de sa voix s'est affaissé. Il parle d'habitude à voix basse et tout son être semble s'incliner vers la tombe » (Lettre à la princesse Wittgenstein, fin mars 1861).

Le 13 juin sa femme mourait subitement, à l'âge de quarante-huit ans, d'une atrophie de cœur. « Isolement affreux[1]. » Veuf pour la seconde fois, plus malade que jamais, séparé de son fils, Berlioz continuera jusqu'à sa mort d'habiter avec sa belle-mère espagnole, qui le soigne de son mieux. Il s'absorbe dans les répétitions de *Béatrice et Bénédict*, fait étudier chez lui les principaux rôles, tandis que Bénazet, à Bade, prépare les chœurs[2]. L'œuvre est représentée le 9 août 1862 au casino de Bade, avec le plus franc succès. Mais Berlioz souffre tellement de son mal, au moment même où il dirige l'orchestre, que tout lui est « indifférent ». « Berlioz est triste, écrit Gounod qui se trouvait avec lui à Bade : il est comme abattu; on dirait qu'il y a en lui quelque chose qui chancelle et qui se détraque, il fait peine à voir[3]. »

Avec la maladie, une autre souffrance le torture : son cœur éternellement jeune ne peut se résigner

1. *Lettres intimes*, 30 juin 1862.

2. En même temps, il s'occupe de la publication d'un nouveau recueil d'articles, *A travers chants*, qui paraîtra la même année.

3. Lettre inédite de Gounod à sa femme, citée par Prod'homme et Dandelot, (*Gounod*, II, 45, n. 1.) Une photographie de Carjat, faite vers la même époque (et reproduite dans le livre d'Ad. Jullien), illustre douloureusement ces impressions de Gounod : la tête aux grands cheveux décolorés, au visage ravagé par la souffrance, semble peser sur la silhouette décharnée, que drapent des vêtements trop larges.

aux déchéances de la vieillesse. « J'ai soixante ans », dit-il avec désespoir à son ami Legouvé ; il ne cesse de répéter « cet affreux mot ». Il a soixante ans, et il aime de nouveau, car il a un « inexorable besoin de tendresse ». C'est une jeune femme de vingt-six ans, une « Amélie », rencontrée au cimetière. « Je me suis laissé aimer, puis j'ai aimé bien davantage. » Amour chimérique, impossible, qui aboutira bientôt à une « séparation volontaire des deux parts,... absolue comme la mort... » Puis la mort elle-même viendra, et un jour d'été de 1864, Berlioz découvrira au cimetière une tombe nouvelle. « On était morte depuis six mois et l'on n'avait pas voulu ou pu me faire savoir que l'on mourait....[1] »

Après *Béatrice et Bénédict*, Berlioz est bien résolu à ne plus écrire une note. En février 1863, il dirige avec succès deux concerts de ses œuvres et le Théâtre-Lyrique promet de monter les *Troyens*, dont l'Opéra différait sans cesse l'acceptation définitive. Peu après (22 mars), le duo nocturne de *Béatrice* est bissé au Conservatoire. « On me *découvre*! » écrit Berlioz avec amertume[2]. Une excellente représentation qu'il va diriger à Weimar, au prix de mille fatigues

1. *Lettres intimes*, 3 mars 1863, et *Lettres à la princesse Sayn-Wittgenstein*, 30 août 1864.

2. Lettre inédite, citée par Boschot, III, 575.

(avril), confirme le succès général de *Béatrice et Bénédict*.

Cependant au Théâtre-Lyrique, le directeur Carvalho commence à préparer la représentation des *Troyens*, ou plus exactement d'une partie des *Troyens*. L'œuvre intégrale est jugée beaucoup trop longue, et l'on oblige Berlioz à supprimer les deux premiers actes (*La prise de Troie*). Ce sont les trois derniers seulement qui seront représentés, refondus en cinq, sous le titre *Les Troyens à Carthage*. Et encore que de modifications, que de petites coupures, auxquelles le musicien doit consentir à contre-cœur[1] ! Bientôt même, Carvalho à court d'argent, découragé par l'échec des *Pêcheurs de perles* de Bizet, lésine sur les dépenses, restreint les répétitions, et risque la première représentation avec une préparation insuffisante. Pourtant la soirée du 4 novembre 1863 fut un succès fort honorable pour Berlioz : si le développement musical et les nécessités de la mise en scène donnent une impression de longueur qui provoquera de nouvelles coupures, on admire fort le duo d'amour, on redemande le septuor, on acclame à la fin le

1. Pendant les études de sa pièce, qui commencèrent dès juin, Berlioz s'absenta deux fois de Paris, pour un festival à Strasbourg (21 juin) et pour la reprise de *Béatrice* à Bade (14 et 18 août).

nom de Berlioz. Pour lui, qui se souvient du désastre de *Benvenuto*, c'est vraiment une victoire : « Succès magnifique ; émotion profonde du public, larmes, applaudissements interminables...[1] » Succès éphémère, qu'une vingtaine de représentations suffirent à épuiser. Un mois et demi après, le vingt décembre 1863, le Théâtre-Lyrique donnait la dernière des *Troyens*.

Désormais la carrière artistique de Berlioz est finie. Miné par la maladie, hanté par la pensée de la mort, il renonce à toute production. En mars 1864, il donne sa démission du *Journal des Débats*, où d'Ortigue le remplaçait déjà depuis quelque temps. Il peut s'arrêter maintenant : il a une dizaine de mille francs de revenus, — et plus de femmes. Quant à écrire de la musique, il n'en a aucune envie. La croix d'officier de la légion d'honneur, qu'il reçoit pour la fête du 15 août, donne au vieillard désabusé quelques instants de joie puérile. Puis il retombe dans l'isolement et dans la lassitude. Au milieu de ses souffrances, il s'abandonne avec une sorte de volupté à la méditation de la mort : sa promenade favorite est le cimetière Montmartre, où il a

1. *Lettres intimes*, 5 novembre 1863. La presse fut en grande majorité favorable à Berlioz, mais sans enthousiasme excessif.

2. Lettre à la princesse Wittgenstein, 3 août 1864.

« beaucoup de relations ». Pourtant, celle qui lui inspira son premier amour, l'inoubliable Estelle, est encore vivante. Berlioz veut la revoir. Il part pour le Dauphiné, s'informe auprès de son beau-frère Suat. Mme Estelle Fornier, qui a presque soixante-dix ans, habite maintenant Lyon. Après un pèlerinage passionné dans la campagne de Meylan, il arrive à Lyon et se présente chez elle [1]. Elle le reçoit avec bienveillance, avec indulgence, et veut bien lui permettre de correspondre avec elle. « Oh ! madame, madame, écrit-il dès son retour à Paris, je n'ai plus qu'un but dans ce monde, c'est d'obtenir votre affection. » Une curieuse correspondance s'engage ainsi entre l'incorrigible romantique et la septuagénaire, un peu effarée de ces démonstrations inattendues. « Que voulez-vous que je réponde à cela ? » disait-elle à ses enfants en leur montrant les lettres de Berlioz [2]. Elle répondait de temps en temps par quelque missive d'une parfaite sagesse provinciale, que son ami déclarait « un chef-d'œuvre de triste raison ». N'importe ! ces lettres trop sensées mais toujours bienveillantes, et la joie

1. Le 23 septembre 1864. Berlioz ne l'avait pas revue depuis 1816. — V. les *Mémoires* (dernier chapitre) et les *Lettres à Estelle* publiées dans la *Revue bleue* en 1903.

2. C'est sa belle-fille qui rapporta ce détail à Berlioz. — A part les trois lettres publiées dans les *Mémoires*, Berlioz détruisit, sur la demande de Mme Fornier, toutes les lettres qu'il reçut d'elle.

d'en écrire de plus folles, réchauffent d'un peu de douceur amoureuse la vieillesse du malade.

Il relit Shakespeare, Virgile, *Paul et Virginie*. Quand il ne souffre pas trop, il va passer la soirée chez quelques amis dévoués (les Damcke, les Massart), indulgents pour sa nervosité terrible et pour ses brusques sautes d'humeur. Il ajoute à ses *Mémoires* l'épisode relatif à Mme Fornier, et arrête définitivement son manuscrit à la date du 1er janvier 1865. Il se décide à le faire imprimer, mais à condition qu'on ne le mette en vente qu'après sa mort. L'impression terminée (juillet), il dépose les douze cents exemplaires dans son cabinet de la Bibliothèque du Conservatoire, qu'il ne fréquentait guère. Il en confia pourtant quelques-uns à ses amis. Un exemplaire était naturellement destiné à Mme Fornier : vers le milieu d'août, Berlioz alla le lui porter à Genève, où elle était venue habiter avec son fils. De retour à Paris (10 septembre), il se retrouve seul avec son mal, passant « les trois quarts de sa vie au lit », et ne pouvant dormir que grâce au laudanum.

Cependant, en 1866, la musique lui donne encore quelques joies. Il accepte avec plaisir de surveiller pour le Théâtre-Lyrique les études de l'*Armide* de Gluck (janvier-février). Ses œuvres sont applaudies plusieurs fois dans les concerts,

notamment le septuor des *Troyens* aux concerts Pasdeloup. Puis c'est encore Gluck qui le reprend, Gluck l'idole de sa jeunesse et la consolation de son déclin. L'Opéra monte *Alceste* et charge Berlioz de mettre au point l'interprétation. Ce travail l'occupa presque tout l'été, jusqu'à la belle représentation du 12 octobre, dont le succès fut un peu pour lui. Quelques semaines après, il part pour l'Autriche, où les Viennois vont exécuter la *Damnation*. Brisé par le voyage, trop nerveux pour diriger utilement les répétitions, sa musique le galvanise, et, malgré tout, le concert du 16 décembre est un triomphe. A peine de retour à Paris, « exténué, à demi tué », il prépare un autre voyage : en février 1867 il se rend à Cologne pour diriger un concert de ses œuvres, organisé par Hiller.

Ces agitations ne pouvaient qu'aggraver son état. De plus, une nouvelle douleur lui était réservée, qui fut pour lui un coup terrible. A la fin de juin 1867, Berlioz apprit que son fils unique, Louis Berlioz, était mort à la Havane, emporté par la fièvre jaune[1]. Il aimait ce fils « comme un frère ». Certes, il l'avait bien né-

1. Il avait trente-trois ans et commandait un navire qui faisait le service du Mexique. Témoin dès l'enfance des tristes divisions de sa famille, ardent et effréné lui aussi, il avait choisi cette vie errante de marin, dont la liberté l'attirait sans doute.

gligé autrefois, il avait même été assez dur pour lui. Mais la mort de Marie Recio les avait rapprochés, et maintenant ils avaient « l'un pour l'autre une affection inexprimable ». Quand il apprit cette mort, Berlioz eut un moment de désespoir furieux ; un de ses amis le trouva se roulant sur le plancher et criant : « C'était à moi de mourir! »

Désormais, il est anéanti, dégoûté de tout. Il s'enfonce dans la mort. Un séjour aux eaux de Néris ne fait qu'aggraver sa maladie (août). Avant de rentrer, il s'arrête en Dauphiné, chez son beau-frère et rend encore visite à M^me^ Fornier. Il ne devait plus la revoir.

Soudain, un dernier éclat, comme la lueur suprême de la lampe qui s'éteint. Des offres tentantes, extrêmement flatteuses, le décident à aller diriger six concerts à Pétersbourg. Il reste trois mois en Russie (mi-novembre 1867-mi-février 1868) ; trois mois de triomphes épuisants. Il passe dans son lit presque tout le temps que lui laissent les répétitions et les concerts. Mais, quand il se relève, d'admirables orchestres lui chantent les plus vibrants poèmes de sa jeunesse. Ces efforts terribles, ces émotions, ces joies dangereuses achèvent de le brûler. A son retour, il n'est plus qu'une ruine. Il se sait perdu : le médecin n'a pu le lui cacher. Tout ce

qu'il désire, c'est le soleil de Nice. Il s'y rend aux premiers jours de mars et tente quelques promenades au bord de la mer. Mais à deux reprises, il tombe frappé de congestion. Au bout de quelques jours, dès qu'il peut se soutenir, il se décide à rentrer à Paris, toujours tout seul.

Il ne quittera presque plus le lit jusqu'à sa mort. Pourtant en août, encore un voyage, le dernier de ce grand voyageur. Il se traîne à Grenoble, pour présider un concours d'orphéons : il préside, exténué, sans pouvoir répondre aux ovations ni aux toasts. « Je sens que je vais mourir, écrit-il à son retour; je ne crois plus à rien...[1] »

Le 25 novembre il trouva encore la force d'aller voter à l'Institut[2]. Puis ce fut une lente agonie qui dura plus de trois mois, jusqu'au 8 mars 1869, à midi et demi. Après une vie si trépidante, Berlioz s'éteignit doucement, peu à peu. *Perdendosi*.....

1. Lettre à Stassof, Paris, 21 août 1868.

2. Pour le critique d'art Charles Blanc, grâce à qui il avait pu, en 1848, conserver sa place de bibliothécaire.

L'ŒUVRE

On a pu dire que la musique de Berlioz était en quelque sorte « son journal intime »[1]. Mais c'est un journal intime à grand orchestre. Berlioz ne s'est jamais abandonné aux confidences de la musique de chambre. D'autre part, si son œuvre peut être comparée, non sans raison, à la poésie personnelle des romantiques, on n'y rencontre que très rarement le pur lyrisme musical, celui qui s'exprime par la musique seule, sans intermédiaires littéraires ou intellectuels. Berlioz, — comme d'ailleurs beaucoup de grands musiciens, — a toujours besoin d'un sujet poétique, ou mieux dramatique, et, pour ainsi dire, d'une mise en scène. Ce caractère dramatique, plus encore que le lyrisme, est le trait dominant de son œuvre, celui qui peut le mieux nous aider à la comprendre. En réalité, Berlioz n'a guère écrit que trois fois pour la scène ; mais sa

1. Boschot, *Le crépuscule d'un Romantique*, p. 124.

musique est tout entière pénétrée par l'esprit du théâtre.

Il n'y a rien d'étonnant à cela, si l'on songe à son éducation artistique. Ce sont les drames de Gluck qui lui ont définitivement révélé sa véritable vocation, qui ont fourni l'aliment le plus solide à ses premières études d'autodidacte. Encouragé par son maître Lesueur, c'est à l'Opéra, par l'audition répétée des œuvres de Gluck, de Méhul et de Spontini, que Berlioz prit ses plus fécondes leçons de composition musicale. Puis il fut conquis par Weber, que les adaptations de Castil-Blaze venaient d'introduire à l'Odéon. Il ne comprit que plus tard l'intérêt de la musique instrumentale[1]. D'ailleurs, la révélation de Beethoven, qui le « foudroya » en 1828, ne diminua point sa passion pour le théâtre ; et peut-être Berlioz aurait-il moins goûté les neuf symphonies, s'il eût eu l'imagination moins prompte à leur donner une interprétation dramatique.

Ses premières œuvres appartiennent au genre de la cantate ou de l'oratorio. A peine sait-il s'exprimer dans le langage des sons, qu'il veut

1. « J'étais alors adonné tout entier à l'étude et au culte de la grande musique dramatique. Mes idées ne s'étaient point tournées du côté de la musique instrumentale. » (*Mémoires*, I, 69-70.)

écrire un « drame lyrique », ces fameux *Francs-Juges* qui ne virent jamais le feu de la rampe. L'enseignement même du Conservatoire et le goût musical français contribuaient à l'orienter dans cette voie. La carrière théâtrale apparaissait aux contemporains de Charles X et de Louis-Philippe comme le seul parti pour un musicien désireux d'atteindre le public.

Comment se fait-il donc que Berlioz ait écrit la plupart de ses œuvres pour le concert et non pas pour le théâtre ? C'est que le théâtre lui resta presque toujours fermé. Si l'Opéra avait accepté les *Francs-Juges,* il est infiniment probable que nous n'aurions pas la *Symphonie fantastique*. Si *Benvenuto* avait réussi, *Roméo et Juliette* serait sans doute un drame lyrique. Dans l'indépendance de la vieillesse, Berlioz écrit pour la scène ses deux dernières œuvres. Toute sa vie il songe au théâtre. Comme il ne lui fut donné que rarement de pouvoir faire représenter un ouvrage dramatique, Berlioz porta le drame au concert [1]. De là ces œuvres de caractère incertain, qui ne sont pas les moins originales, et qui semblent osciller entre l'opéra et la

1. « Concert dramatique », annonce Berlioz en décembre 1832, lors de la première exécution complète de l'*Episode de la vie d'un artiste*. Il y a là comme un symbole. — On remarquera la fréquence du mot « dramatique » dans les sous-titres de ses œuvres.

symphonie. De là aussi l'aspect particulier de quelques autres de ses productions, fort éloignées en apparence du genre théâtral. Berlioz fut un musicien dramatique entravé dans sa carrière. Voilà le fait qu'il faut avoir présent à l'esprit en abordant l'étude de son œuvre.

I

LES OUVERTURES

L'ouverture est un des rares morceaux du drame musical qui puisse passer tel quel au concert, et celui qui se prête le mieux au style symphonique. Elle garde son intérêt en dehors de toute représentation théâtrale. Elle est même parfois inspirée par un drame qui n'a pas encore été mis en musique ou qui ne le sera jamais. Bien plus, il arrive qu'elle prenne pour sujet un simple récit, roman, nouvelle ou poème, qui *pourrait* être transformé en drame. Elle est alors toute proche du poème symphonique.

Berlioz débuta au concert par deux ouvertures, exécutées toutes deux le même jour (26 mai 1828). L'ouverture de *Waverley*, qui paraît avoir été composée la première et qui forme son *opus* 1, portait d'abord, sur la parti-

tion autographe[1], le sous-titre de « Grande ouverture caractéristique ». Les aventures du capitaine Waverley, le héros du roman de Walter Scott, avaient inspiré au jeune romantique ces pages de musique martiale, qu'il dédia naturellement à son oncle, le colonel Marmion. Les rêves d'amour, qui s'effacent devant la gloire des armes[2], sont symbolisés par un *larghetto* mélancolique où, malgré les emprunts au chant populaire écossais, on reconnaît déjà quelques accents nettement berlioziens. A cette longue introduction succède un *allegro vivace* dont les rythmes énergiques et l'entrain belliqueux évoquent la carrière mouvementée de Waverley. L'originalité de cette œuvre pourtant si imparfaite avait frappé Schumann. « Qu'on se hâte donc, écrit-il en 1839 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, de faire connaître cette ouverture qui, en dépit de tous les défauts d'une œuvre de jeunesse, est cependant l'œuvre la plus remarquable et la plus originale que la France nous ait envoyée depuis quelque temps. »

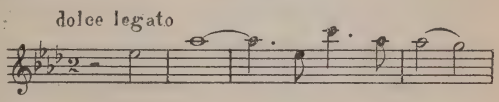
Mais Berlioz préférait certainement la seconde des deux ouvertures exécutées au concert de 1828,

1. A la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

2. Tel est le sujet de l'ouverture, indiqué par deux vers de Walter Scott, cités en épigraphe.

celle des *Francs-Juges*. Elle était destinée, on s'en souvient, à un opéra véritable qui l'occupa pendant plusieurs années. Les malheurs du prince Lénor persécuté par le chef des Francs-Juges, et finalement sauvé grâce à l'amour de la douce Amélie, ont inspiré à Berlioz ce morceau « terriblement affreux » où il a mis, pense-t-il, « tout ce que son cœur peut contenir de rage et de tendresse[1] ».

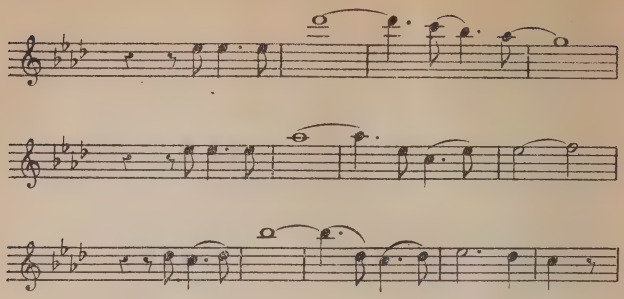
L'introduction (*Adagio sostenuto*) oppose les plaintes de l'innocence opprimée et la volonté malfaisante des persécuteurs[2]. Puis un furieux *allegro* commence, qui peint le désespoir sous sa double forme, « horrible et tendre ». La première idée, d'allure assez beethovenienne, évoque les frémissements de la rage (*fa* mineur). La seconde, au ton relatif majeur, exprime au contraire la tendresse désolée. Cette dernière phrase provenait du quintette écrit par Berlioz vers l'âge de quinze ans[3] :



1. Lettre à Ferrand, 30 octobre 1829.

2. « Pour peindre la terrible puissance des Francs-Juges et leur sombre fanatisme », Berlioz s'avise « de faire exécuter un chant d'une expression grandement féroce par tous les instruments de cuivre réunis en octaves ». (Lettre à son père, 29 mai 1828, et lettre à Ferrand, 6 juin 1828.)

3. *Mémoires*, I, 16 ; Prod'homme, *Hector Berlioz*, p. 21.



Le développement, mêlé d'intentions dramatiques, expose un nouveau motif, *dolce expressivo*, lentement chanté par les flûtes et les clarinettes, sous lequel les violons murmurent des fragments du premier thème. Mais les cuivres de l'introduction viennent troubler cette douce cantilène. Elle reprend pourtant, traversée cette fois par un rythme de timbales, qui évoque sans doute les apprêts du supplice de Lénor. Puis, après un éclat impérieux des cuivres, la seconde idée reparaît (en *mi* bémol), dernière pensée d'amour du condamné. Mais bientôt quelques appels de cors retentissent, comme pour annoncer déjà l'approche de l'armée libératrice amenée par Amélie[1]. Et, tandis que la réexposition commence,

1. Beethoven lui-même avait déjà introduit un effet dramatique analogue dans l'ouverture de *Léonore* (la sonnerie de trompettes annonçant l'arrivée du ministre qui délivre Florestan). On peut d'ailleurs découvrir une certaine analogie entre le sujet des *Francs-Juges* et celui de *Fidelio*. Pourtant il est peu probable que Berlioz ait connu à cette époque l'opéra de Beethoven.

amenant fort correctement le premier thème désespéré, le drame continue. La menace des cuivres se fait plus pressante; mais après une dernière plainte, le second thème tendre commence à poindre (au ton principal), évoqué d'abord par sa seule harmonie; il se précise peu à peu, encouragé par les appels guerriers des cors et des trompettes; il éclate enfin à tout l'orchestre, symbolisant la délivrance de Lénor et la réunion des deux amants. Les derniers grondements des basses de cuivre et de leur chant « féroce » rappellent dans la conclusion les horreurs de ce sombre drame et annoncent la mort du traître. Mais l'impression finale est de joie exultante : l'ouverture commencée en *fa mineur* se termine dans le ton de *fa majeur*. — Il y a déjà dans ce morceau trop peu connu, et si « caractéristique » à tous égards, le même élan, la même verve et aussi la même ingéniosité de construction que l'on retrouvera bientôt dans la *Symphonie fantastique*.

L'ouverture du *Roi Lear*, écrite en 1831, est une des pages les plus intéressantes de l'œuvre de Berlioz, et peut-être celle où l'expression dramatique s'accorde le mieux avec le développement musical[1]. Pour évoquer le drame de

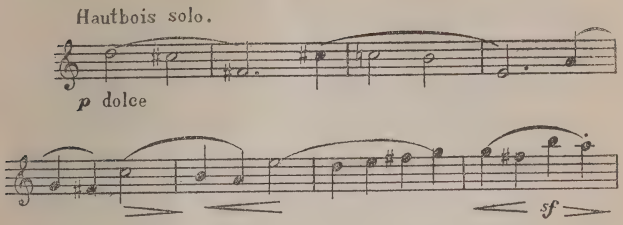
1. Trente ans plus tard, Berlioz s'attendrit jusqu'aux larmes en dirigeant cette ouverture dans un de ses concerts d'Alle-

Shakespeare, Berlioz conçoit cette ouverture comme une sorte de grand dialogue entre le vieux roi dépossédé et sa fille, la fidèle Cordélia. Dès l'introduction (*Andante non troppo lento*, *ma maestoso*), les deux personnages sont en présence. C'est d'abord une noble plainte de Lear, où l'on reconnaît l'accent de la générosité trompée et bafouée :

La voix consolatrice de Cordélia semble se faire entendre peu après dans la mélodie *dolce assai*, introduite par le hautbois solo. Puis la plainte éclate de nouveau, plus violente, et aboutit aux emportements de l'*Allegro disperato e agitato assai*. Les deux thèmes de cet allegro représentent respectivement le roi Lear et sa fille. Le premier thème, qui fait un peu songer à l'allegro de la première symphonie de Beethoven, exprime un désespoir furieux entrecoupé de sursauts de rage. Le second, d'une grande

magne. « Je me disais que peut-être le *father* Shakespeare ne me maudirait pas d'avoir osé faire parler ainsi son vieux roi breton et sa douce Cordélia. » (Lettre à M. et Mme Massart, 19 avril 1863.)

beauté musicale, est plein de tendresse et de pitié :



Construite à la façon d'une phrase de lied, cette seconde idée est exposée classiquement dans le ton de la dominante (*sol* majeur). Le développement est formé par un dialogue plus animé entre les deux personnages. Mais c'est en vain que Cordélia essaye de calmer le désespoir de son père. La première idée reparaît dans toute sa violence (réexposition), et suivie cette fois par la grande plainte de l'introduction, qui s'exaspère à son contact. Il y a là, comme transition à la seconde idée, une sorte d'intermède dramatique, avec de curieuses alternatives de frénésie et d'abattement. Enfin le thème de Cordélia, d'abord interrompu par les cris de rage de Lear, est réexposé à son tour (au ton principal), et l'ouverture s'achève par une conclusion mouvementée qui met encore aux prises les deux personnages. Mais cette fois la pitié impuissante de Cordélia partage le désespoir de Lear : la

tendre mélodie retentit éperdue dans un grand unisson des cordes, gagnée par la violence du premier thème, auquel se mêle une dernière fois la plainte du début.

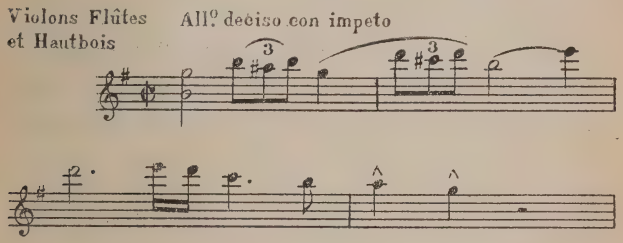
Presque en même temps que l'ouverture du *Roi Lear*, pendant son séjour en Italie, Berlioz avait écrit une ouverture de *Rob-Roy*[1], qui forma son second « envoi de Rome » en 1832. Mal accueillie l'année suivante au Conservatoire, elle fut complètement abandonnée par l'auteur[2]. Le meilleur de cette œuvre inégale a été utilisé pour la composition d'*Harold en Italie*.

Dans l'ouverture écrite en 1838 pour son opéra de *Benvenuto Cellini*, Berlioz adopte un plan légèrement différent de celui qu'il avait suivi jusqu'alors. Il conserve le mouvement lent qui sert d'introduction, mais il le fait précéder par une annonce du thème principal de l'allegro. Le mouvement lent forme ainsi une sorte de large parenthèse entre deux départs de l'allegro (le faux départ et le véritable). Cette disposition, qui rappelle quelque peu la forme de

1. Le théâtre des Nouveautés représentait, vers la même époque, *Rob-Roy Mac Gregor* ou les *Montagnards Ecossais*, « épisode en deux actes » tiré du roman de Walter Scott.

2. « J'ai fait une ouverture de *Rob-Roy* qui m'a paru mauvaise après l'exécution; je l'ai brûlée » (lettre à Ferrand, 20 septembre 1838). En réalité la partition autographe existe encore à la bibliothèque du Conservatoire et a été publiée dans la grande édition Breitkopf et Härtel.

l'ancienne ouverture italienne, se retrouve dans les trois dernières ouvertures étendues que Berlioz composa après celle de *Benvenuto*.

Celle-ci débute par un motif entraînant qui jouera le principal rôle dans tout le morceau, et qui ne figure pas textuellement dans l'opéra :

Ce motif semble représenter le génie turbulent de Cellini. Le *larghetto* qui suit est tiré de l'air majestueux du Cardinal (*A tous péchés pleine indulgence*), auquel vient se joindre la charmante « Ariette d'Arlequin »[1]. Puis l'*allegro deciso con impeto* ramène le thème du début, légèrement modifié et complété par une autre phrase de même caractère. La seconde idée, de nature très différente, est tirée de la scène d'amour

1. Jouée par l'orchestre au deuxième acte. Le sentiment d'adoration amoureuse qui s'en dégage se précise encore si l'on sait que Berlioz utilisa pour ce morceau une partie de la romance *Je crois en vous*, qu'il avait publiée en 1834 dans le journal *Le Protée*.

du premier acte entre Teresa et Cellini. D'abord exposée par les bois, tandis que les violons murmurent çà et là quelques rythmes du premier thème, elle exprime l'amour inquiet de Teresa, décidée par Cellini à consentir à l'enlèvement[1]. Puis reprise par les cordes, elle se fait plus rapide et plus ardente, comme dans le passage de l'opéra où Cellini chante sa joie et son espoir (*Chère et tendre promesse*). Après un développement assez court, les deux idées sont réexposées normalement dans le ton principal, mais en commençant par la seconde. De plus, la phrase solennelle du cardinal, déclamée par les cuivres, vient se mêler à la réexposition de la première idée et domine toute la conclusion. Cette fin symbolise le dénouement de la pièce : Cellini obtenant son pardon grâce à son génie. Pleine de verve et de passion, riche en beaux effets d'orchestre, l'ouverture de *Benvenuto* peut compter parmi les modèles du genre[2].

Pourtant, quelques années plus tard (1844), Berlioz composa d'après le même opéra une seconde ouverture, celle du *Carnaval Romain*;

1. Sous cette forme, cette mélodie reproduit la phrase suivante de Teresa : « O Cellini, se peut-il faire que je laisse ainsi mon père ? » Pour le sujet de l'opéra, voir plus loin le chapitre sur la musique dramatique.

2. Elle « ne fait pas honte, je crois, à celles des *Francs-Juges* et du *Roi Lear* », écrit Berlioz à Ferrand (20 septembre 1838).

non pas pour remplacer la première, ni même pour donner un prélude au second acte[1], mais en réalité pour arracher à l'oubli la meilleure partie de son œuvre méconnue, et pour imposer au concert ce qui avait échoué au théâtre. Cette ouverture, éclatante et chaude, est presque d'un bout à l'autre la transcription à peu près intégrale de deux morceaux de l'opéra. L'*andante sostenuto*, malgré le choix nouveau des tonalités et quelques très légères variantes, n'est autre chose que le duo du premier acte (*O Teresa, vous que j'aime plus que ma vie*), supérieurement arrangé pour orchestre. Et l'*allegro vivace* qui suit reproduit littéralement, presque jusqu'à la fin, le grand chœur du carnaval (*Venez, venez, peuple de Rome*) avec son refrain caractéristique : *Ah! sonnez trompettes*[2].

On voit que cette ouverture diffère par là des précédentes et qu'elle n'est pas, à proprement parler, une œuvre nouvelle. Elle eut d'ailleurs

1. On lit dans le catalogue des œuvres de Berlioz, imprimé à la suite des *Grotesques de la musique* (1859) : « Ouverture du carnaval romain, deuxième ouverture de *Benvenuto Cellini*, destinée à être exécutée avant le second acte de cet opéra. »

2. Par là s'explique la construction particulière de cet allegro, qui peut être envisagé comme une sorte de rondo. Le dernier développement, qui forme la seule partie vraiment nouvelle de l'ouverture, unit un instant aux rythmes du carnaval le thème du duo d'amour et rappelle très heureusement le sens général de l'œuvre (la passion de Cellini et de Teresa au milieu des folies carnavalesques).

le plus vif succès dès son apparition (elle fut bissée), et le public parisien acclama au concert en 1844 ce qu'il avait sifflé à l'Opéra en 1838.

L'ouverture du *Corsaire*, publiée en 1855[1], est assez mal venue. L'ensemble manque d'équilibre ; la première idée de l'allegro, fort peu intéressante, reste trop effacée et les successions harmoniques sont souvent maladroites ou inutilement bizarres. Pourtant Berlioz a mis dans ce morceau deux des inspirations les plus représentatives de son tempérament musical : la rêverie mélancolique de l'*adagio sostenuto* et le geste ardent du second thème de l'*allegro assai* qui fournit à lui seul tout le développement.

La charmante « ouverture » de la *Fuite en Égypte* appartient, par sa forme et par ses dimensions, à un genre de musique tout spécial et ne peut guère être considérée comme une œuvre indépendante. Quant à l'opéra des *Troyens*, il est précédé seulement d'un court « prélude », étroitement lié au drame. La dernière ouverture véritable écrite par Berlioz a été composée pour l'opéra-comique *Béatrice et Bénédict* (1862). Le style en est un peu léger, comme il convenait

1. Et peut-être esquissée dès 1831 à Rome, quand Berlioz lisait le *Corsaire* de Byron dans les confessionnaux de Saint-Pierre. Le manuscrit du Conservatoire montre qu'elle s'intitula successivement : *Ouverture de la Tour de Nice*, *Ouverture du Corsaire rouge* et enfin *Ouverture du Corsaire*.

au caractère de la pièce, mais elle est délicieuse de grâce et d'enjouement. L'*allegro scherzando* du début, à 3/8, est tiré du *scherzo-duettino* qui termine l'opéra. Il fournit l'idée principale de l'ouverture, et dépeint l'amour fantasque, capricieux comme « un feu follet »[1]. Après un *andante un poco sostenuto* qui reproduit un air de Béatrice (*Il m'en souvient*), l'*allegro* ramène le thème capricieux, mais cette fois dans un rythme nouveau et avec quelques changements. Ce thème s'adjoint ensuite une seconde idée qui rappelle un peu l'*andante*, et se développe avec une verve qui ne paraît nullement gênée par la construction très régulière en forme de sonate.

Il pourra sembler que ces questions de construction tiennent une trop grande place dans les rapides analyses qui précèdent. Mais c'est là un point essentiel pour l'étude de l'œuvre de Berlioz. On a souvent reproché à l'auteur de *Roméo et Juliette* l'incohérence de ses développements, l'arrangement arbitraire, ou trop exclusivement littéraire, de ses idées musicales. Il est bon de rappeler que dans une grande partie de ses œuvres orchestrales, Berlioz a suivi à peu près régulièrement les procédés les plus traditionnels de la construction classique. Ses ouvertures

1. Paroles du *scherzo-duettino*. M. Richard Strauss semble s'être souvenu de ce motif dans son *Till Eulenspiegel*.

opposent toujours deux thèmes d'un sens musical suffisamment clair et les développent à la façon d'un premier mouvement de sonate[1]. Il procède en cela de Weber, de Beethoven et même de Cherubini. Et c'est par là qu'il se rattache à Liszt, beaucoup plus que par le programme assez factice de la *Symphonie fantastique*. Plusieurs des *poèmes symphoniques* de Liszt, dont on exagère l'originalité, portaient d'abord le simple titre d'*ouvertures*, et continuaient une tradition déjà ancienne. Le principal mérite de Liszt est d'avoir pressenti, en créant un terme nouveau, les possibilités indéfinies de ce genre musical, et surtout d'y avoir employé, avec beaucoup plus d'habileté et de variété que Berlioz, toutes les ressources du développement symphonique.

Si les ouvertures de Berlioz se conforment généralement à l'architecture purement musicale des classiques, c'est que l'ouverture, inspirée par un drame réel ou imaginaire, n'a pas la prétention de remplacer le drame lui-même. Elle est impuissante à indiquer le *sujet* de la pièce. « L'expression musicale ne saurait aller jusque-

1. L'introduction lente reste naturellement à part, et si elle est rappelée dans l'allegro, c'est ou bien comme contre-sujet, ou bien sous une forme épisodique qui n'altère pas les grandes lignes du développement. Quant aux intentions dramatiques, elles respectent le cadre de la construction générale.

là [1]. » Pour décrire avec plus de précision des situations dramatiques déterminées, « la musique devra, de toute nécessité, avoir recours à la parole chantée, récitée ou lue ». Et l'élément littéraire, au lieu de rester subordonné à la construction musicale, prendra une place de plus en plus importante dans la composition de l'œuvre elle-même.

II

LES SYMPHONIES DRAMATIQUES

Le titre de « symphonie dramatique », employé par Berlioz pour *Roméo et Juliette*, peut également convenir à ses autres symphonies. Il est à la fois plus exact et plus général que celui de « symphonie à programme », qui prête un peu à équivoque.

La *symphonie dramatique* se distingue à première vue de l'ouverture en ce qu'elle comprend plusieurs morceaux distincts ayant chacun son titre et se rapportant à un même sujet. Il y a donc ici une véritable succession d'épisodes ou de scènes. L'œuvre n'est pas seulement l'annonce d'un drame ou une méditation sur un

1. *A travers chants*, p. 156-157.

sujet dramatique. Elle remplace tant bien que mal le drame lui-même, grâce à la puissance évocatrice de l'orchestre, mais aussi grâce à un commentaire littéraire plus détaillé. La parole, « lue, récitée ou chantée, » est employée à introduire les différents épisodes de la symphonie, à en préciser le sens général, et, comme on dit, à en donner le *programme*.

Ce programme peut être plus ou moins développé : il peut se réduire aux simples titres, comme dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, ou devenir au contraire une sorte de récit. Mais, de toutes façons, il a un double rôle : il indique le caractère de chaque morceau et il assure l'unité de l'ensemble. Cette seconde fonction n'est pas la moins importante. Plus le sujet de la symphonie est dramatique, plus il sera nécessaire de multiplier les explications destinées à relier les différents morceaux. Et alors le programme servira beaucoup moins à décrire le contenu de chaque morceau qu'à expliquer les raisons de son apparition au cours de la symphonie[1]. Selon les propres paroles de Berlioz à propos de la *Symphonie fantastique*, le programme doit « être considéré comme le *texte parlé d'un opéra*, servant à *amener* des morceaux

1. Un peu à la façon des indications écrites que l'on projette sur l'écran pour relier les scènes de cinématographe.

de musique, dont il *motive le caractère et l'expression* »[1].

La *Symphonie fantastique* (1830) avait besoin plus que toute autre d'un programme ainsi conçu, car elle se compose de cinq parties si différentes qu'il eût été impossible d'en saisir le rapport sans des explications assez détaillées. Le lien musical que Berlioz a tâché d'établir entre elles par le rappel d'un même thème n'aurait pas suffi pour assurer la continuité et l'unité de l'œuvre. Voici le texte de ce fameux programme[2], qui est un document romantique fort suggestif :

ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE

Symphonie fantastique en cinq parties.

PROGRAMME

Le compositeur a eu pour but de développer, *dans ce qu'elles ont de musical*, différentes situations de la vie d'un

1. Programme de la *Symphonie fantastique* (Première rédaction). Dans un second tirage, qui est conservé avec le manuscrit musical (Bibliothèque du Conservatoire), cette phrase est suivie d'une longue note de Berlioz, fort intéressante pour éclaircir sa pensée, et qui mériterait d'être réimprimée. Les mots que j'ai mis en italiques ont été alors soulignés par Berlioz.

2. D'après la rédaction adoptée pour le premier concert, le 5 décembre 1830. Plus tard Berlioz abrègera et modifiera ce programme. La symphonie tout entière (et non plus seulement les deux dernières parties) sera considérée comme un songe provoqué par l'opium.

artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique dont il motive le caractère et l'expression.

RÊVERIES. PASSIONS

Première partie

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le *vague des passions*, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image choisie ne se représente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une *pensée musicale*, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélancolique avec son modèle le poursuit sans cesse comme une double *idée fixe*. Telle est la raison de l'apparition constante, dans la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *allegro*. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

UN BAL

Deuxième partie

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du *tumulte d'une fête*, dans la contemplation des beautés de la nature ; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

SCÈNE AUX CHAMPS

Troisième partie

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère n'être bientôt plus seul. Mais si elle le trompait!..... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*adagio*. A la fin, l'un des pâtres reprend le ranz des vaches, l'autre ne répond plus... Bruit éloigné de tonnerre..... Solitude..... Silence.

MARCHE DU SUPPLICE

Quatrième partie

Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste *à sa propre exécution*. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin de la marche les quatre premières mesures de *l'idée fixe* reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

SONGE D'UNE NUIT DE SABBAT

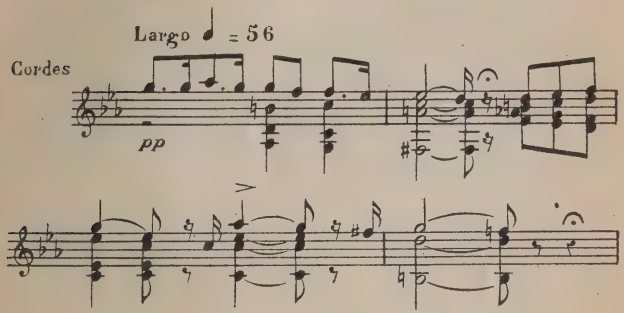
CINQUIÈME PARTIE

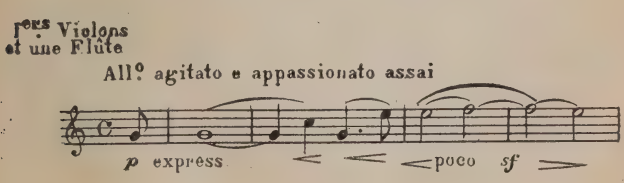
Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains, auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque : c'est *elle* qui vient au sabbat..... rugissement de joie à son arrivée..... elle se mêle à l'orgie diabolique..... glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*, ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies iræ* ensemble.

L'emploi de ce long programme devait paraître tout naturel à Berlioz, habitué aux « plans » et aux commentaires qui accompagnaient les oratorios de son maître Lesueur. Ce qui était véritablement extraordinaire et sans précédent, c'était la musique elle-même.

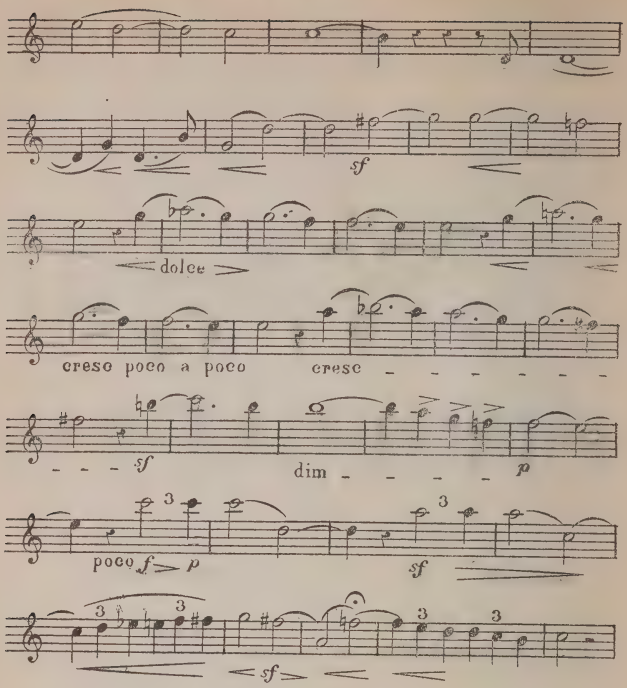
Dans la première partie, les « Rêveries » sont représentées par une grande introduction *largo*, et les « Passions » par un *allegro agitato e appassionato assai*. La phrase principale du *largo* n'est autre chose que la mélodie d'une romance composée dix ans auparavant sur des vers de l'*Estelle et Némorin* de Florian :

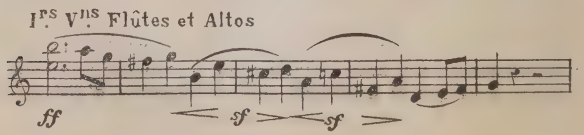
Je vais donc quitter pour jamais
Mon doux pays, ma douce amie....,

Au début de la symphonie consacrée à Henriette Smithson, Berlioz empruntait aux souvenirs de son premier amour cette peinture du « malaise de l'âme » :

Quelques accords heurtés annoncent l'allegro : c'est le coup de foudre. Aussitôt apparaît la mélodie qui symbolise la femme aimée, l'*idée fixe* qui servira de lien aux différentes parties de l'œuvre[1].



1. Berlioz a emprunté presque textuellement cette mélodie à sa cantate d'*Herminie*, écrite pour le concours de 1828. On remarquera que la partie du milieu rappelle (d'une manière assez inattendue) la phrase du *largo*.



Cette apparition provoque un tumultueux élan, interrompu un instant par une sorte de contemplation passionnée qui rappelle la troisième partie de l'idée fixe. Un second thème, très marqué mais peu étendu, conclut assez brusquement l'exposition sur le ton de la dominante :

Après une très classique « barre de reprise », le développement débute par une progression sur le premier thème et une courte allusion au second ; puis, c'est une furieuse tempête chromatique, suivie d'un long silence ; *l'idée fixe* reparaît tout entière, à la dominante, avec une orchestration différente, et aboutit à un nouveau passage mouvementé qui marque la fin du développement. La réexposition commence non pas par le premier thème, mais par le second au ton principal. Ensuite, après un rappel de la contemplation passionnée qui a déjà servi de transition dans la première partie, une progression chromatique un peu longue ramène l'*idée fixe* dans le ton, et le morceau s'achève par un dernier développement agité, qui se calme enfin dans les « consolations religieuses » d'une cadence plagale. Comme l'a montré Schumann[1], cet allegro ne s'éloigne pas trop de la construction classique. Mais on sent que Berlioz est tout prêt à sacrifier, quand il le faudra, l'architecture à l'expression.

L'aimable motif de valse qui forme le fond de la deuxième partie (*Un bal*) pourrait être rapproché, semble-t-il, d'un air de danse de Le-

1. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (édit. Reclam), I, 89 et suiv.

sueur[1]. Réminiscence ou simple rencontre, Berlioz développe ce motif un peu léger avec une heureuse variété, y entremêle ingénieusement les apparitions de l'*idée fixe*, le transfigure enfin par les sonorités de son orchestre, qui ne sont pas le moindre attrait de cette page charmante.

La *Scène aux champs* est sans contredit le morceau le plus achevé de la symphonie[2]. Ici l'unité n'a rien de formel, elle est tout organique, elle réside dans l'enchaînement naturel des épisodes, dans la souple variété des rappels de thèmes, qui, selon Schumann, fait songer à la maîtrise de Beethoven. C'est véritablement une « scène », plus encore que la *Scene am Bach* de la *Pastorale*. L'intérêt dramatique domine toujours les intentions descriptives : le paysage n'est pas un simple cadre autour du personnage, il se mêle à sa rêverie, il dialogue avec lui par la voix des pâtres. Après les « noirs pressentiments » exprimés par la phrase farouche des basses, le cor anglais redisant le ranz des vaches prolonge le trouble en mélancolie. Et si Berlioz a essayé « de rendre le roulement d'un tonnerre lointain

1. *Ossian ou les Bardes*, Acte II, « Air de danse ».

2. Il est extrêmement probable que Berlioz utilisa dans ce morceau la « musique faite » pour la scène pastorale du deuxième acte des *Francs-Juges* (V. Boschot, I, 247). D'ailleurs, il refit « presque entièrement » toute cette troisième partie pendant son séjour à Rome.

au milieu du calme des éléments, ce n'est point pour le plaisir puéril d'imiter ce bruit majestueux, mais au contraire pour rendre plus sensible le silence, et redoubler ainsi l'impression de tristesse inquiète et d'isolement douloureux... »[1].

Le morceau intitulé *Marche du supplice* n'est autre chose qu'une *Marche des Gardes* que Berlioz avait composée auparavant pour son opéra des *Francs-Juges*[2]. Pour l'introduire dans la symphonie, Berlioz eut recours aux explications du programme, et il la rattacha par un lien musical aux autres parties de l'œuvre, en y intercalant, vers la fin, quatre mesures de l'*idée fixe* (clarinette) et l'accord qui figure le « coup fatal ». Cette marche tour à tour « farouche » et « brillante » fut, dès l'origine, fort appréciée du public. Ce succès s'explique en partie par le romantisme du sujet, mais aussi sans doute par les qualités musicales qui nous frappent encore aujourd'hui, la concision nerveuse du style, l'orchestration saisissante, la construction à la fois souple et claire.

La dernière partie, le *Songe d'une nuit de Sab-*

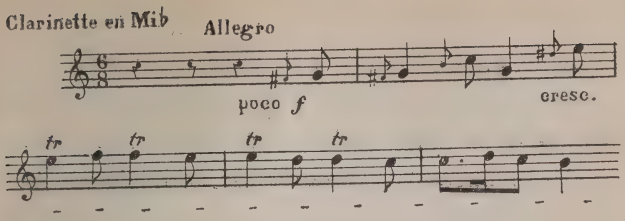
1. Note du second programme.

2. On distingue encore le titre primitif sur le manuscrit autographe (Bibliothèque du Conservatoire). Berlioz écrira plus tard, dans les *Mémoires* (I, 147) que la *Marche du supplice* fut composée « en une nuit ».

bat, est la plus « fantastique » de toutes. C'est peut-être la *Nuit de Walpurgis* de Gœthe qui en a donné l'idée à Berlioz[1]. Quant à la musique, elle révèle en maint endroit l'influence du *Freischütz* de Weber; mais elle a des bizarreries, des outrances, des truculences dont Berlioz seul était capable et qui déconcertèrent Schumann lui-même. Cette musique diabolique se développe ici en toute liberté sans autre plan que celui du programme : c'est une succession de scènes dont le lien, semble-t-il, est uniquement littéraire ou dramatique. Pourtant, il n'est pas difficile d'y découvrir une véritable unité musicale : unité de couleur et de rythme (le 6/8 domine presque tout le morceau) ; et aussi une certaine unité thématique (la *Ronde du Sabbat* s'annonce déjà dans le *Dies iræ* et se superpose à lui dans le finale). L'idée fixe, qui apparaît au début de l'allegro, est elle-même dérythmée par le mouvement de la danse infernale et « encanaillée »[2] par le timbre de la petite clarinette en *mi* bémol :

1. Il est même probable que Berlioz a utilisé pour ce morceau des esquisses primitivement destinées à ce *Ballet de Faust* auquel il avait songé un instant (V. Boschot, I, 397).

2. Le mot est de Berlioz (*Traité d'instrumentation*, p. 137). Ces transformations du thème inaugurent véritablement le procédé du leit-motiv, également employé dans *Roméo et Juliette*, et qui sera consacré par Wagner.



C'est par cette œuvre composite, formée de fragments si divers, que Berlioz se proposait de peindre « le développement de son infernale passion »[1] pour Henriette Smithson. Œuvre lyrique d'intention, mais d'intention surtout. Seul le premier morceau a le caractère de l'effusion et de la confidence. Les quatre autres sont des scènes ou des tableaux qui se rattachent plutôt à la musique dramatique, et l'un d'eux au moins provient tout entier d'un opéra. Cela ne diminue en rien, d'ailleurs, les mérites de cette création bizarre et géniale, où Berlioz révélait, à vingt-sept ans, une maîtrise surprenante[2]. Par l'ampleur de la conception, par la variété des idées, par la puissance du souffle, par les prestiges de l'orchestre, la *Symphonie fantastique* mérite d'être considérée comme le point de départ de toute l'école symphonique française.

1. Lettre à Ferrand, 6 février 1830.

2. Il faut dire que par la suite il retoucha son œuvre pendant plusieurs années.

Lélio ou le Retour à la Vie, « monodrame lyrique »[1], aujourd'hui bien oublié, avait été conçu par Berlioz pour terminer et compléter cet *Episode de la vie d'un artiste*. Il devait être joué tout de suite après la *Symphonie fantastique*, qui était alors exécutée « *dramatiquement* », c'est-à-dire, par un orchestre invisible « disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée »[2]. Ainsi l'*Episode de la vie d'un artiste*, après avoir débuté par une symphonie dramatique, s'achevait par un véritable petit drame à un personnage. L'« Artiste », représenté par « un acteur habile », apparaissait sur l'avant-scène, « encore faible et chancelant » et déclamait une série de monologues ultra-romantiques, destinés à amener et à relier tant bien que mal les musiques de l'orchestre invisible. « Dieu! je vis encore..... » s'écrie Lélio, horrifié par le cauchemar de la *Fantastique* et par le souvenir du suicide manqué. Son ami Horatio n'a rien su de tout ce drame; il chantait tranquillement « sa ballade favorite » (et l'on entend derrière le rideau la voix d'Hora-

1. C'est le titre de l'édition de 1855. Le texte primitif (1831) est intitulé « *Le Retour à la vie*, Mélologue.... » et Lélio y est appelé simplement l'*Artiste*. Ce genre du mélologue, que Berlioz a emprunté sans doute à Thomas Moore, se rattache à la tradition du drame-pantomime et du mélodrame, si fort en vogue vers 1800.

2. Berlioz, *Avertissement* du second programme de la *Symphonie fantastique*.

tio chantant la ballade du *Pêcheur*[1]). « Vivre!... Hamlet!... que de mal tu m'as fait! » Ah! Shakespeare! « Terrible génie... » La scène du spectre pourrait inspirer une « composition pleine d'un grand et sombre caractère... Oui, je l'entends... » (Suit le *Chœur d'ombres*, avec sa mélodie « lugubre » et son harmonie « sinistre »[2].) Mais qui donc comprend Shakespeare dans cette société mesquine? Mieux vaut se faire brigand dans la Calabre : « Allons donc, voilà la vie!... » (D'où la *Chanson de Brigands*, d'une truculence un peu creuse[3].) Après cette furieuse exaltation, Lélio s'attendrit peu à peu, et sa rêverie se prolonge dans le poétique *Chant de bonheur*, aux sonorités délicieusement fluides, qui est rappelé ensuite, voilé de mélancolie, dans la courte page d'orchestre intitulée *La Harpe éolienne*[4].

1. Cette ballade, peu intéressante, avait déjà été publiée séparément par Berlioz.

2. La musique de ce chœur provenait tout entière de la cantate de *Cléopâtre*, écrite par Berlioz pour le concours de 1829. C'était alors une invocation de Cléopâtre aux ombres des Pharaons.

3. Cette chanson utilise très probablement la musique composée en 1829 pour la *Chanson de pirates* de Hugo. — Noter le jeu de scène ahurissant imaginé par Berlioz : « Lélio sort un instant et revient, tenant à la main un chapeau de brigand romain, avec la cartouchière, la carabine, le sabre et les pistolets. Pendant l'exécution de la Chanson de brigands, sa pantomime exprime la part qu'il prend en imagination à la scène qu'il croit entendre. »

4. Ces deux morceaux proviennent de la cantate de concours de 1827, *La mort d'Orphée*.

Mais « ces dangereuses illusions » ne sont pas la vie. Pour vivre vraiment, l'artiste doit créer et imposer ses créations. « Justement voici l'heure où mes nombreux élèves se rassemblent. » Que « ce jeune orchestre » interprète une œuvre récente du maître. Le rideau se lève alors, découvrant l'orchestre et les chœurs ; et Lélio-Berlioz monte au pupitre pour diriger sa *Fantaisie sur la Tempête*.

Cette fantaisie, on s'en souvient, avait été composée et exécutée séparément en 1830, sous le titre « d'ouverture »[1]. Elle s'intitule maintenant : « Final du Mélologue. Grande fantaisie dramatique sur *la Tempête*, drame de Shakespeare, pour chœur, deux pianos à quatre mains et orchestre. » C'est une véritable symphonie dramatique, qui comportait primitivement un programme, et qui, par l'emploi du chœur, annonce déjà *Roméo et Juliette*. Ce « Chœur d'Esprits de l'air », enveloppé par les sonorités légères du piano, des flûtes et des chanterelles, forme

1. On distingue encore ce titre sous les ratures du manuscrit autographe. « Ouverture gigantesque et d'un genre entièrement nouveau », écrivait Berlioz à Ferrand. Elle était en effet divisée en quatre parties, commentées par un « programme » : *Introduction. La Tempête. L'Action. Le Dénouement.* En adoptant le titre de « Fantaisie », Berlioz se rendit compte sans doute que son génie dramatique avait brisé les cadres de l'ouverture. On voit avec évidence, par cette œuvre, le passage insensible de l'ouverture à la symphonie dramatique.

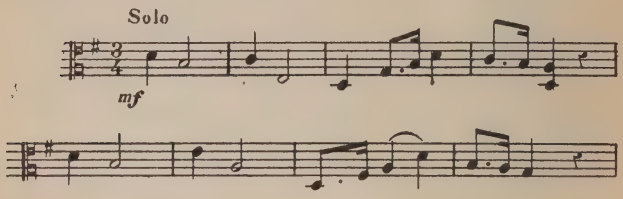
l'introduction et reparaît plusieurs fois par la suite. La partie symphonique est de beaucoup la moins intéressante et traitée souvent dans un style d'opéra assez conventionnel.

Pour clore le mélologue de *Lélio*, Berlioz imagine une brève conclusion mélodramatique. Le rideau se baisse de nouveau et, après un instant de silence, « l'Orchestre idéal » fait entendre *l'Idée fixe* de la *Symphonie fantastique*. « Encore !... », s'écrie Lélio revenu sur l'avant-scène. « Encore, et pour toujours !..... (Il sort). » Tel est ce « monodrame », singulier pot-pourri, entièrement composé de morceaux déjà anciens et d'ailleurs fort inégaux. Il convenait d'en parler à cette place, après la *Symphonie fantastique* dont il forme la suite et dont il fait mieux comprendre le caractère théâtral.

Dans *Harold en Italie* (1834) le programme se réduit aux titres des diverses « scènes ». L'unité de l'ensemble est assurée non seulement par l'idée de l'Italie, qui forme le cadre de l'œuvre, mais par un double lien musical. Dans les quatre tableaux de la symphonie, un même thème caractéristique reparaît çà et là (un peu comme « l'idée fixe » dans la *Fantastique*) pour évoquer la présence d'Harold. De plus, la rêverie passionnée du héros byronien est toujours exprimée par le

même instrument, par le timbre romantique de l'alto solo [1].

La première partie est intitulée : *Harold aux Montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.* Elle débute par un adagio plein de noblesse et de poésie. Après quelques mesures d'introduction fuguée, où mille voix dolentes semblent s'exhaler des solitudes, le chant d'Harold, d'abord annoncé en mineur par l'orchestre, apparaît avec l'alto dans un léger frémissement de harpes.



Ce thème, qui reviendra souvent au cours de la symphonie, est repris par le chœur des instruments jusqu'à la fin de l'adagio [2]. Puis la scène de bonheur succède à la mélancolie. C'est un allegro, dont l'ardeur se tempère d'atten-

1. C'est une « symphonie avec alto principal » (Lettre à Ferrand, 31 août 1834), mais non pas un concerto ou « une composition écrite dans le but de faire briller un talent individuel ».

2. Cet adagio presque tout entier (moins l'introduction) est tiré de l'ouverture de *Rob-Roy*, qui a fourni encore à Berlioz le second motif de l'allegro suivant.

drissement. Il se développe d'abord avec une allure presque classique, pour aboutir à une conclusion de plus en plus mouvementée et pleine de « joie », où se superposent les thèmes précédents, y compris celui de l'adagio.

Le deuxième morceau est une *Marche de pèlerins chantant la prière du soir*. Les pèlerins s'approchent, passent, puis s'éloignent, devant Harold qui rêve et soupire. Une belle phrase de choral, dite par les cordes et diversement modulée, alterne avec une sorte de brève litanie figurée par les instruments à vent. Bientôt l'alto solo vient y mêler le « thème de l'adagio », et accompagne ensuite par des arpèges expressifs le large *canto religioso* qui occupe le centre du morceau [1]. Puis le choral reprend de plus en plus doux et s'éteint lentement dans la paix du soir, où vibrent encore les soupirs d'Harold et la voix des cloches lointaines.

La *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse* s'ouvre par une vive ritournelle d'allure populaire (*Allegro assai*) dont l'instrumentation très pittoresque évoque les concerts de musettes et de *pifferi* de la campagne romaine. Ensuite vient le chant de la sérénade,

1. « C'est cela, la prière ; car c'est ainsi qu'on chante toute musique religieuse dans les églises d'Italie » (Berlioz à Ferrand, 10 janvier 1855).

exposé surtout par le cor anglais. Le thème d'alto de Harold s'unit à l'ardente mélopée et domine un instant tout l'orchestre. La sérénade finie, les pifferari s'en vont en redisant leur refrain et, parmi les échos affaiblis de la ritournelle, Harold répète rêveusement le chant d'amour du montagnard, tandis que le timbre mystérieux des flûtes et des harmoniques de harpe murmure une dernière fois le thème romantique.

L'*Orgie de Brigands* qui forme le finale est certainement le morceau le moins bien réussi. L'*Allegro frenetico* s'annonce dès le début, mais s'interrompt à plusieurs reprises pour laisser entendre divers « souvenirs des scènes précédentes » qui permettent à l'alto d'Harold de ne pas disparaître tout à fait. Après cette récapitulation, l'orgie commence, « cette furibonde orgie où concertent ensemble les ivresses du vin, du sang, de la joie et de la rage....., où l'on vit, boit, frappe, brise, tue et viole, où l'on s'amuse enfin »[1]. Débauche de sonorités, de chromatismes, de rythmes heurtés, d'accords brutalement juxtaposés. « L'alto solo, le rêveur Harold, fuyant épouvanté », reste silencieux et fait à peine entendre quelques plaintes, vers la fin, à la

1. *Mémoires*, II, 81, 82. L'amusement se refroidit un peu pendant une longue répétition d'une centaine de mesures.

faveur d'une courte accalmie, où passe un souvenir de la marche des pèlerins.

Malgré ses gaucheries et ses outrances, cette œuvre est belle et puissante, pleine de divinations vraiment extraordinaires pour l'époque où elle fut écrite. Il est bien regrettable qu'elle ne soit pas jouée plus souvent.

La prépondérance de l'élément dramatique s'affirme d'une manière décisive dans *Roméo et Juliette* (1839), « symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral, composée d'après la tragédie de Shakespeare ». Ici la musique suit toutes les péripéties d'une action compliquée. De simples titres ne suffisent plus ; un programme détaillé est nécessaire, et, cette fois, ce programme est *chanté*. Le chœur explique le développement de la tragédie et introduit les morceaux symphoniques qui expriment musicalement les scènes principales[1].

Mais le rôle du chant ne se borne pas là. Les solistes du « petit chœur » chantent de véritables airs. En outre, il y a deux autres chœurs (représentant les Montagus et les Capulets), qui pren-

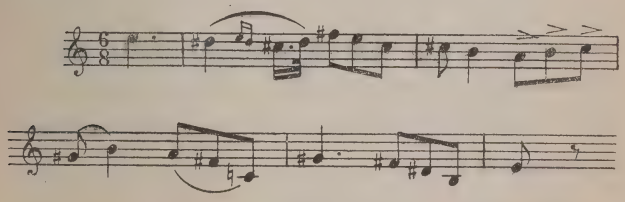
1. Berlioz avait déjà l'idée de cette forme d'art au moment de la *Symphonie fantastique*. « Si les quelques lignes de ce programme eussent été de nature à pouvoir être récitées ou chantées entre chacun des morceaux de la symphonie, comme les chœurs des tragédies antiques, sans doute on ne se fût pas mépris de la sorte sur le sens qu'elles contiennent » (Note du second programme de la *Symphonie fantastique*).

nent réellement part à l'action comme des personnages d'opéra. Enfin toute la scène finale, avec le rôle du père Laurence, appartient franchement à la musique dramatique. Berlioz sentait bien qu'une telle diversité pouvait dérouter les auditeurs. Dans un *Avant-propos* publié en tête de la réduction pour piano et chant (1859), il éprouve le besoin de préciser ses intentions : « On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs. »

Comme pour mieux marquer le caractère de l'œuvre, une *Introduction* symphonique assez étendue précède le prologue choral. Elle peint les querelles des deux familles ennemies, et le sous-titre en indique clairement le sujet : *Combats*, *Tumulte*, *Intervention du Prince*. Après que le Prince, par la voix des cuivres déchaînés, a enfin dispersé les combattants, le *Prologue* commence, et un « petit chœur » de quatorze exécutants expose le sujet du drame. C'est un « récitatif choral » ou « harmonique » qui d'ailleurs est presque constamment à l'unisson[1]. Les vers d'Emile Deschamps, déclamés par le chœur,

1. « Avec le caractère du récitatif, mais à peu près mesuré », indique Berlioz au début du morceau.

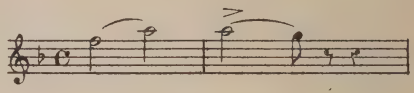
disent la haine des deux familles, la fête chez les Capulets, la tristesse de Roméo, les aveux des amants dans la nuit. Et tour à tour on entend à l'orchestre, ainsi expliqués par les paroles, les principaux thèmes qui seront développés au cours de la symphonie, notamment le thème passionné des aveux, dont l'accent annonce déjà *Tristan* :



Un contralto solo, à la façon du chœur antique, chante alors les « premiers transports que nul oublie », dans une sorte de romance à deux couplets (*Strophes*), accompagnée surtout par la harpe. Puis le récitatif choral reprend et nous montre le triste Roméo raillé par ses amis : c'est sans doute la reine Mab, la fée fantasque, qui trouble la cervelle du pauvre amoureux. De là un spirituel *scherzetto* vocal (« Mab ! la messagère fluette et légère »), chanté par le ténor à qui le reste du chœur donne la réplique. Enfin, un dernier récitatif choral indique la conclusion du drame, la mort des amants et la réconciliation des deux familles. Ainsi ce prologue, comme

dans le drame de Shakespeare, résume complètement le sujet; et de plus il annonce le contenu musical des morceaux qui vont suivre.

La symphonie proprement dite est une suite de pièces instrumentales qui représentent les principales scènes du drame. La première porte un titre-programme très explicite : *Roméo seul. — Tristesse. — Bruits lointains de concert et de bal. — Grande fête chez Capulet.* Un *andante malinconico*, qui débute par une belle phrase chromatique d'allure wagnérienne, développe le thème de la « tristesse de Roméo », exposé dans le prologue :



Quelques échos du bal se font entendre un moment et redoublent la mélancolie de Roméo, qui s'exhale dans la mélodie d'un *Larghetto espressivo*. Mais bientôt les rythmes joyeux envahissent l'orchestre (*Allegro*) : le thème de la fête éclate enfin, tel qu'il a été annoncé dans le prologue, et se développe librement, avec un grand luxe de sonorités. Pourtant Roméo ne disparaît pas tout à fait. Au milieu du développement, les instruments à vent redisent (par augmentation) le thème du *Larghetto*, qui se superpose

à celui de l'*Allegro*[1]. Puis le tourbillon reprend, plus frénétique, et l'allegro s'achève en pleine force.

Le deuxième morceau symphonique est la fameuse *Scène d'amour*, que Berlioz préférait à toutes ses autres œuvres. *Nuit sereine. — Le jardin de Capulet silencieux et désert. — Les jeunes Capulets sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal : Scène d'amour.* Le titre indique la mise en scène et explique le début du morceau, Le jardin noyé d'ombre est évoqué par de longs accords, doux et mystérieux. Un double chœur, derrière la scène, fait entendre la voix des Capulets et de leurs hôtes. Puis les chants se taisent, et la *Scène d'amour* commence, figurée par le seul orchestre. Elle n'a pas besoin d'explication. Extase, tendresse, désir, étreinte éperdue, mourante volupté, la musique dit tout. Une analyse détaillée serait à la fois inutile et inexacte. Il suffit d'écouter, ou mieux encore, de chanter avec les deux amants. Juliette palpite et soupire par la voix des hautbois et des flûtes, et le timbre mâle du violoncelle parle pour Roméo. La construction n'a d'autres règles que la progression des sentiments, que les élans et les langueurs du désir. L'unité de l'ensemble

1. Berlioz indique lui-même sur sa partition : « Réunion des deux thèmes du larghetto et de l'allegro. »

est assurée par le retour du thème des aveux, repris avec différentes nuances de lumière et d'intensité. Cette page est peut-être la plus parfaite que Berlioz ait écrite. Elle est à coup sûr la plus représentative de son génie et de son art.

Le *Scherzo* de la symphonie est simplement intitulé *La Reine Mab ou la Fée des Songes*. Ce sujet inattendu pourrait déconcerter l'auditeur qui n'a pas lu Shakespeare, si Berlioz n'avait pris soin de l'annoncer et de l'expliquer dans le prologue. Il n'y a pourtant qu'une très lointaine ressemblance entre ce *scherzo* instrumental et le *scherzetto* vocal du début. Dans un *prestissimo* dont le rythme même et les sonorités légères évoquent à merveille l'infiniment petit, Berlioz nous montre « la reine Mab, dans son char microscopique, conduite par l'insecte des nuits d'été et lancée au triple galop de ses chevaux atomes »[1]. Au milieu du morceau, un mouvement plus lent (*Allegretto*), qui rappelle un peu le « trio » classique, permet au musicien de déployer toute la virtuosité de son instrumentation : des harmoniques de violons et de harpes à plusieurs parties augmentent encore l'impression de fantastique et d'aérien. Puis le premier mouvement reprend, de plus en plus rapide, varié

1. *Mémoires*, II, 81.

par une poétique intervention des cors et des « petites cymbales antiques en *fa* aigu » ; l'étrange galop se précipite, et la fée des songes disparaît soudain, dans un sifflement de petites flûtes [1]. Cet intermède fantastique, tout à fait dans le goût de l'époque, est un petit chef-d'œuvre d'esprit et de légèreté. Il soutient fort bien la comparaison avec les pages analogues de Mendelssohn et de Weber.

Dans le morceau suivant (*Convoi funèbre de Juliette*) les voix reparaissent. Le chœur des Capulets ne fait d'abord qu'accompagner la marche funèbre en chantant sur une même note répétée : « *Jetez des fleurs pour la vierge expirée.* » Puis la marche est redite par les voix, tandis que l'orchestre accompagne à son tour, en reprenant la « psalmodie ». Cette marche est « fuguée », lit-on dans le sous-titre [2]. Fugue très libre, mais du plus heureux effet, tant aux voix qu'aux instruments. L'écriture polyphonique, trop rare chez Berlioz, rehausse l'expression du beau thème éploré et en fait valoir avec plus d'intensité les accents chromatiques.

Le drame se développe suivant le dénouement

1. Ce trait de flûtes, dans le même ton, marquait également la fin du *scherzetto* vocal du prologue.

2. « Marche fuguée *instrumentale* d'abord, avec une psalmodie sur une seule note dans les voix ; *vocale* ensuite, avec la psalmodie dans l'orchestre. »

imaginé au XVIII^e siècle par l'acteur anglais Garrick : Roméo s'empoisonne dans le tombeau de Juliette; mais avant qu'il meure, celle-ci revient à elle (car elle était seulement endormie par un narcotique). Après quelques élans de joie désespérée, Roméo succombe, et Juliette se tue sur le cadavre de son amant. Voilà la scène compliquée que Berlioz a tâché de rendre dans la pièce purement instrumentale intitulée : *Roméo au tombeau des Capulets*. Tâche difficile assurément. Le sous-titre donne bien une sorte de programme résumé : *Invocation. — Réveil de Juliette. — Joie délirante. — Désespoir, dernières angoisses et mort des deux amants.* Mais ces indications ne sont pas suffisantes pour rendre parfaitement claires à l'auditeur non prévenu toutes les intentions expressives ou descriptives de cette véritable musique de scène. Il y manque le jeu des acteurs ou tout au moins une de ces « pantomimes hypocritiques » chères au vieux Lesueur[1]. Aussi, malgré la beauté de certains détails, malgré les ingénieux rappels du thème d'amour, l'intérêt musical n'est pas assez continu pour que ce morceau puisse captiver autant que les autres l'attention du public[2].

1. V. plus loin, p. 186, n. 2. On pourrait faire de ce morceau une adaptation cinématographique très intéressante.

2. Berlioz lui-même estimait que cette « scène instrumen-

Enfin Berlioz n'y tient plus : il a besoin du chant et des acteurs. Et la symphonie dramatique s'achève en opéra. Dans le *Finale*, entièrement vocal, trois chœurs sont mis en œuvre (les Capulets, les Montagus et le « petit chœur » du prologue) ; nous voyons même apparaître un vrai personnage d'opéra, le père Laurence, qui préside à la réconciliation des deux familles. Il explique le subterfuge du narcotique dans un récitatif un peu laborieux. Mais le grand air qui suit, et qui se modèle uniquement sur la progression de la scène, a des accents et des mouvements magnifiques. Les ennemis résistent d'abord aux exhortations du prêtre et leur dispute s'exprime par le thème batailleur de l'*Introduction*. Ils s'attendrissent enfin : la scène se termine par un grandiose « serment » de réconciliation, où les trois chœurs unissent leurs voix à celle du père Laurence. Bien qu'on ne puisse pas s'empêcher de songer à Meyerbeer, il faut reconnaître qu'il y a dans ce finale une ampleur

tale » qui s'adresse « seulement à l'imagination », devait être supprimée « toutes les fois que cette symphonie n'est pas exécutée devant un auditoire d'élite auquel le cinquième acte de la tragédie de Shakespeare avec le dénouement de Garrick est extrêmement familier ». (Note de Berlioz en tête du morceau.) Et il ajoute : « C'est dire assez qu'elle doit être retranchée quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent. » Voir aussi la lettre à d'Ortigue : «.... Je supprime entièrement la scène du tombeau, qui ne te plaisait guère et qui fera toujours la même impression qu'à toi à beaucoup de gens » (Prague, 16 avril 1846).

admirable, une réelle noblesse et comme une sorte de souffle biblique[1].

Cette œuvre étrange, moitié drame, moitié symphonie, est la création la plus originale de Berlioz, et peut-être la plus riche en pages géniales[2]. On y voit à merveille le cadre de la symphonie se disjoindre peu à peu et enfin éclater sous la pression du drame. Non seulement les divers morceaux symphoniques, en nombre inusité, ne sont presque plus soumis à une construction architecturale et se développent librement suivant les péripéties de l'action; mais la parole chantée fait de partout irruption dans la nouvelle « symphonie avec chœurs » (sans aucune analogie avec celle de Beethoven). En outre du récitatif choral, qui met le programme en musique, de véritables fragments d'opéra se mêlent à l'œuvre instrumentale et en modifient profondément le caractère. On aboutit ainsi à la forme d'art où Berlioz se sentira le plus à l'aise, l'opéra de concert ou l'oratorio[3].

1. Il avait fait une forte impression sur le jeune Gounod, qui assistait à l'une des premières répétitions. Voir sa préface aux *Lettres intimes* de Berlioz.

2. Berlioz avait une prédilection pour cette œuvre, si intimement liée à sa vie sentimentale. Il y avait songé dès 1831. « Le Roméo de Shakespeare ! Dieu ! quel sujet ! comme tout y est dessiné pour la musique... » (Article écrit à Rome pour la *Revue européenne* et reproduit en partie dans les *Mémoires*.)

3. Il faudrait analyser ici la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) écrite pour harmonie militaire à l'occasion de la céré-

III

OPÉRA DE CONCERT ET ORATORIO.

« Opéra de concert » : C'est ainsi que Berlioz dénomme *la Damnation de Faust* dans le titre primitif[1]. Ce nouveau genre, qui convenait mieux

monie commémorative des victimes de Juillet. Nous devons nous borner à signaler le caractère dramatique de la conception primitive, et la véritable mise en scène à laquelle correspondent les trois parties de l'œuvre. La *Marche funèbre*, qui évoque les combats des journées révolutionnaires, était destinée à être exécutée pendant le trajet du cortège qui conduit au monument de la Bastille les restes des victimes de 1830. L'*Oraison funèbre*, déclamée par le trombone solo, se fait entendre, comme un « adieu adressé aux morts illustres », au moment où l'on descend les cercueils dans le tombeau. L'*Apothéose* devait consacrer l'inauguration du monument « quand le peuple n'aurait plus devant ses yeux que la haute colonne surmontée de la liberté aux ailes étendues et s'élançant vers le ciel, comme l'âme de ceux qui moururent pour elle ». Un peu trop largement brossée (surtout vers la fin), cette symphonie, grâce à la puissance de l'instrumentation, devait produire beaucoup d'effet. Wagner, qui se trouvait alors à Paris, écrivait après l'avoir entendue : « Elle est grande, de la première à la dernière note » (article signé *Freudenfeuer*, paru dans l'*Europa* de Dresde, 1840). — Mentionnons encore une autre œuvre symphonique de Berlioz, dont il n'est pas besoin de souligner le caractère dramatique : *La Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* (1848), qui forme le nº 3 du recueil de *Tristia*. La phrase principale, entrecoupée d'accents désolés, est d'une noble tristesse. A noter l'emploi instrumental des voix (chœur invisible). Vers la fin, un « feu de peloton derrière le théâtre », accompagné par toutes les forces de l'orchestre. — Enfin, on pourrait rattacher au genre de la symphonie dramatique *Rêverie et caprice* (1839), « romance » pour violon et orchestre (ou piano), qui est accompagnée d'un long programme.

1. Les mots *opéra de concert*, écrits à l'encre sur la partition autographe, ont été effacés au crayon et remplacés, également au crayon, par celui de *Légende*. Le titre de « Légende dramatique » n'a été adopté que beaucoup plus tard, et ne figure même pas dans la première édition française.

que tous les autres au génie de notre musicien, est véritablement un opéra, mais un opéra réduit à ses éléments les plus musicaux, allégé de tous les récitatifs d'intérêt secondaire, délivré des nécessités de la représentation, se déroulant « sur cette scène idéale qui n'a besoin ni de décors ni de costumes, et où la fantaisie du poète règne en maîtresse »[1]. En réalité, ce genre se rattache à la tradition de l'oratorio, et en particulier de l'oratorio profane tel que l'avait conçu Hændel. Il n'est pas sans analogie avec la conception artistique que Félicien David avait tenté de réaliser dans *le Désert* (1844) sous le titre d' « ode-symphonie ». Plus simplement encore, l'opéra de concert peut être considéré comme une extension du genre musical, classique entre tous, que Berlioz avait cultivé dès sa jeunesse sur les bancs du Conservatoire, c'est-à-dire la cantate, ou, comme on disait alors, la « scène lyrique ».

Des quatre cantates composées pour les concours du prix de Rome, la première, *La Mort d'Orphée* (1827) a été détruite par l'auteur[2]. La

1. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme* (2e édition), p. 267 (à propos de *Roméo* et de la *Damnation*).

2. Mémoires (I, 107). Mais elle a été utilisée dans deux morceaux de *Lélio*, le *Chant de bonheur* et la *Harpe éolienne*. Une copie de cette cantate a été signalée à deux reprises, en 1869 et en 1885, mais elle avait disparu depuis (v. Prod'homme, 54-55, note). Elle vient d'être retrouvée par M. Boschot.

dernière, *Sardanapale*, pourtant couronnée en 1830, n'a pas encore été retrouvée. On possède les deux autres, *Herminie* (1828) et *Cléopâtre* (1829). La lecture de ces cantates est fort intéressante pour étudier le tempérament artistique de Berlioz et la formation de son style. A côté des inévitables maladresses, on y trouve des inventions et des audaces qui révèlent des traits permanents de son génie. On sait que l'introduction symphonique d'*Herminie* a fourni textuellement toute l' « idée fixe » de la *Fantastique*[1]. Mais c'est certainement la scène de *Cléopâtre* qui renferme le plus d'originalité et le plus de promesses : l'intensité du sentiment dramatique, la mélodie expressive jusqu'à l'excès, les successions harmoniques heurtées, l'enharmonie parfois intempérante, mille détails significatifs font de cette œuvre encore scolaire un document extrêmement curieux sur les tendances de Berlioz à la veille de 1830.

On ne saurait en dire autant de la fameuse *Scène héroïque* (*La Révolution grecque*) qu'il composa en 1828 sur des vers de son ami Ferrand. Mal dégagée de l'influence de Spontini, elle est,

1. La prière de la même cantate a été utilisée dans le *Chant sacré* (n° 6 des *Mélodies irlandaises*). Berlioz a également repris un passage important de la cantate de *Cléopâtre* : l'invocation de Cléopâtre aux ombres des Pharaons est devenue le *Chœur d'ombres* de *Lélio*.

de plus, d'une pauvreté harmonique, que ne compensent pas une mélodie trop souvent vulgaire et une instrumentation encore peu variée. Cette scène, pour deux personnages et chœurs, nous montre, du moins, comment le cadre de la cantate peut s'élargir aisément soit dans le sens de l'opéra véritable, soit dans celui des grandes œuvres chorales.

Le Cinq Mai, « Chant sur la mort de l'empereur Napoléon », pour basse solo et chœur (1832), est beaucoup plus intéressant au point de vue musical, et d'un style moins rudimentaire. Cette cantate, qui, par sa coupe et par son refrain, se rapproche du genre de la romance, eut un très grand succès en Allemagne, où certains la préféraient même au *Requiem* et à *Roméo*[1]. Mais il semble bien que l'inspiration du musicien ait été entravée par le médiocre poème de Béranger, tout juste bon pour une complainte.

La *Damnation de Faust* (1846) a naturellement fait rentrer dans l'ombre ces œuvres secondaires. Comme beaucoup de productions de Berlioz, cet opéra de concert est une mosaïque faite de morceaux conçus séparément, mais supérieurement ajustés. Une bonne partie de l'œuvre se trouve déjà dans les *Huit scènes de*

1. « ... Quand on me disait cela, je devais faire une singulière grimace. » (*Mémoires*, II, 134; cf. 69-70.)

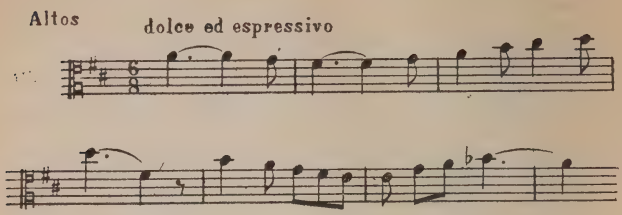
Faust de 1829[1]. Le reste a été écrit plus de quinze ans après, en 1845 et 1846, soit à Paris, soit pendant le voyage d'Autriche. Le livret, tiré de la traduction de Gérard de Nerval, a une origine assez composite : les vers des *Huit scènes* sont de Gérard; d'autres fragments sont dus à un obscur collaborateur, Almire Gandonnière; un tiers environ a été versifié par Berlioz lui-même.

L'œuvre est trop connue, — et trop étendue, — pour qu'on puisse songer à l'analyser ici en détail. Elle comprend quatre « parties »; on pourrait dire quatre actes, si la répartition des morceaux n'était pas déterminée au moins autant par les exigences du concert que par les péripéties du drame.

La méditation de Faust devant le printemps qui renaît forme le sujet général de la première partie. La phrase instrumentale du début, diversement reprise et amplifiée, communique une grande noblesse à l'ensemble du chant initial (« Le vieil hiver a fait place au printemps ») et

1. I. *Chant de la fête de Pâques.* — II. *Paysans sous les tilleuls.* — III. *Concerts de Sylphes.* — IV. *Histoire d'un rat.* — V. *Chanson de Méphistophélès. Histoire d'une puce.* — VI. *Le Roi de Thulé.* — VII. *Romance de Marguerite* et *Chœur de Soldats.* — VIII. *Sérénade de Méphistophélès.* — Il ne faudrait pas croire, toutefois, comme l'ont donné à entendre certains critiques, que ces morceaux aient passé tels quels dans la *Damnation de Faust.* Les trois premiers, notamment, ont subi de très profondes modifications.

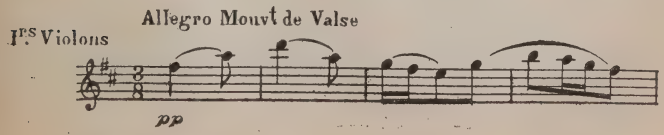
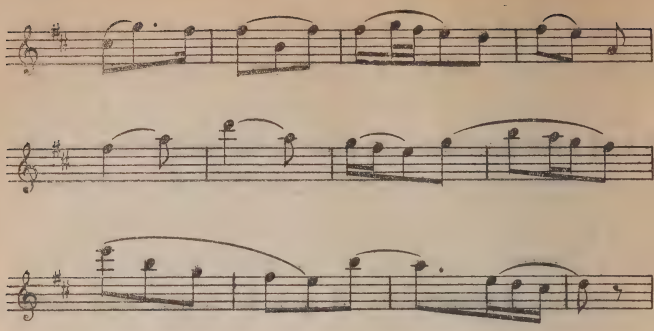
indique assez bien l'accent de l'œuvre tout entière :



Puis, c'est une joyeuse *Ronde de paysans*, chantée en chœur, et la fameuse *Marche hongroise*. Ces deux morceaux sont rattachés au premier par un double lien, musical et littéraire. Leurs thèmes sont annoncés par l'orchestre, comme « de lointaines rumeurs agrestes et guerrières ». Et quelques phrases de récitatif de Faust expliquent leur apparition, un peu à la façon des intermèdes parlés de *Lélio*[1]. La *Marche hongroise*, qui forme le finale de cette première partie, est justement célèbre par l'énergie des rythmes, la plénitude des sonorités, l'étincelante virtuosité de l'instrumentation.

La deuxième partie est extrêmement variée.

1. Ces explications étaient particulièrement utiles pour la *Marche hongroise*, qui est un admirable hors-d'œuvre. Voir l'*Avant-propos* de Berlioz : « Pourquoi l'auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie ? — Parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique dont le thème est hongrois. »

Faust exhale sa mélancolie dans un poignant monologue, et il va boire le poison, quand le *Chant de la Fête de Pâques* lui rappelle la foi de son enfance. Mais un sifflement de petites flûtes annonce Méphistophélès : le démon va révéler à Faust rajeuni la vie et ses merveilles. Quelques modulations rapides nous transportent dans la taverne d'Auerbach. Il y a là toute une série de chansons à boire d'une verve et d'une originalité absolument uniques : le *Chœur des buveurs*, la chanson du rat, suivie de la fugue grotesque sur le mot *Amen*, et la chanson de la puce, joyeux écot de Méphistophélès. Faust, écœuré, demande à son guide des plaisirs plus délicats : Dans les bosquets et les prairies des bords de l'Elbe, le *Chœur des Gnomes et des Sylphes* enchante son sommeil par des songes délicieux où apparaît Marguerite. Cette scène pastorale et fantastique s'achève par une pièce purement instrumentale : Au-dessus d'une pédale de violoncelles qui semble représenter Faust endormi, le *Ballet des Sylphes* dévoile en des sonorités cristallines son adorable mélodie, déjà pressentie maintes fois dans le morceau précédent.



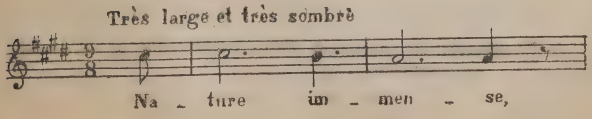
Enfin (nouveau contraste), voici les soldats et les étudiants qui passent devant la porte de Marguerite : les premiers chantent un chœur, les seconds une chanson latine; après quoi, selon un procédé cher à Berlioz, les deux chants se superposent en un vigoureux ensemble.

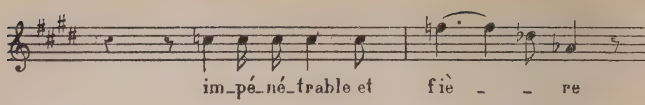
La troisième partie a plus d'unité et ressemble davantage à un acte d'opéra. La scène est dans la chambre de Marguerite. Après les sonneries de la retraite, Faust y pénètre et s'y cache, tremblant d'émotion devant ce « chevet virginal » (Air : *Merci doux crépuscule*). Bientôt Marguerite paraît, et s'abandonne un instant à son amoureuse rêverie poétiquement commentée par l'orchestre. Elle chante une « chanson gothique », la touchante ballade du *Roi de Thulé*[1], tandis que

1. Dans une lettre à Kreutzer (16 février 1855), Berlioz parle du « microcosme sentimental contenu dans la *Ballade du Roi de Thulé* ».

Méphistophélès évoque les esprits infernaux (*Menuet et Chœur des Follets*) et entonne sous la fenêtre de la belle une ironique *Sérénade*. Faust se montre enfin à Marguerite éperdue (*Ange adoré, dont la céleste image*). Mais leur duo d'amour est brusquement interrompu par Méphistophélès, qui vient donner l'alarme. La scène se termine par un grand ensemble, d'une animation extraordinaire, où se mêlent les derniers transports et les adieux des deux amants, les ricanements du Démon et les clameurs des voisins ameutés.

La quatrième partie s'ouvre par l'émouvante « romance » de Marguerite abandonnée (*D'amour l'ardente flamme*), qui suffit à marquer le développement de l'action. Tout le reste forme une suite de tableaux très divers, mais reliés entre eux d'une manière fort naturelle soit par la progression du drame, soit par l'emploi opportun du récitatif. C'est d'abord, dans un cadre de « forêts et cavernes », l'*Invocation* de Faust *à la nature*, admirable de noblesse et de puissance, une des plus belles créations de l'art romantique :





Le dénouement est amorcé par une scène de récitatif, où Faust apprend de Méphistophélès que Marguerite, accusée de parricide, attend la mort dans un cachot ; pour la sauver, il signe sa propre damnation. Alors, c'est la *Course à l'abîme*, chevauchée fantastique, vertigineuse, secouée de frissons d'épouvante. Puis l'enfer, le *Pandémonium*, où damnés et démons, exultant de leur victoire, chantent un « chœur en langue infernale[1] ». Enfin, après un court *Epilogue* narratif rappelant le genre de l'oratorio, *Le Ciel*, vision séraphique, qui forme un contraste complet avec ce qui précède : le chœur des « esprits célestes », au son des harpes et des flûtes, chante l'*Apothéose* de Marguerite pardonnée[2].

La *Damnation de Faust*, d'abord accueillie avec indifférence, est maintenant l'œuvre la plus populaire de Berlioz[3]. Et elle mérite bien la faveur du public. Non seulement elle n'a pas vieilli, mais elle prend avec les années cet air

1. *Irimiru Karabrao ! Has ! Has ! Has !...* etc.

2. « Un chœur de deux ou trois cents enfants », indique Berlioz sur sa partition.

3. On le doit en partie aux belles exécutions données par Edouard Colonne aux concerts du Châtelet.

de jeunesse éternelle qui consacre les chefs-d'œuvre. Le *Faust* de Schumann, malgré la noblesse de l'inspiration et la pureté du style, pâlit aujourd'hui à ses côtés. Seul Liszt, l'ami de Berlioz, demeure son rival glorieux par la puissante originalité de la *Faust-Symphonie* (et notamment par la maîtrise souveraine de la troisième partie). Certes tout n'est pas parfait dans l'œuvre française. Mais quelle prodigieuse abondance de mélodie, quelle fantaisie inépuisable, quelle étourdissante variété d'inspiration ! Si Berlioz a naturellement confié au personnage de Faust l'expression lyrique de ses propres sentiments, il a aussi montré d'admirables dons de dramaturge par son aisance à épouser les caractères les plus divers, les sentiments les plus opposés. « Ces rêveries, ces aspirations à l'infini, cette soif de jouissance, ces passions naïves, ces ardeurs d'amour et de haine, ces lueurs du ciel et de l'enfer[1] », il a revécu tout cela par une sorte de divination et l'a exprimé avec une fidélité passionnée. On ne peut que souscrire au jugement qu'il a porté dans ses *Mémoires* (II, 262) : « Je regarde cet ouvrage comme l'un des meilleurs que j'aie produits. »

1. *Les musiciens et la musique*, article sur le *Faust* de Gounod (pour lequel, soit dit en passant, il ne faudrait pas être injuste).

La *Damnation* est déjà presque un opéra véritable, et l'on a pu tenter, non sans succès, de la mettre à la scène[1]. Il n'y a vraiment que l'*Epilogue sur la Terre* (« Alors l'Enfer se tut ») qui conserve le caractère du récit d'oratorio. Au contraire *l'Enfance du Christ* nous ramène au genre de l'oratorio traditionnel, non seulement par la conception générale, mais encore par le style, volontairement archaïque.

On se souvient que le morceau central de cette œuvre, le chœur intitulé *Adieu des Bergers à la Sainte Famille*, fut présenté par Berlioz, lors de la première exécution (1850) comme extrait d'un « mystère » du XVII^e^ siècle. Cette amusante supercherie ne pouvait guère tromper des musiciens un peu avertis; mais il faut reconnaître que, sous sa forme définitive (1854), la « trilogie sacrée » de *l'Enfance du Christ* évoque très heureusement, à la façon d'un ancien triptyque, la piété naïve des primitifs. Le livret de Berlioz, qui est loin d'être sans valeur littéraire, contribue pour sa part à cette harmonieuse impression d'ensemble.

Comme dans les oratorios classiques, une place importante est faite au rôle du « Récitant ». C'est lui qui, au début de la première partie, *Le*

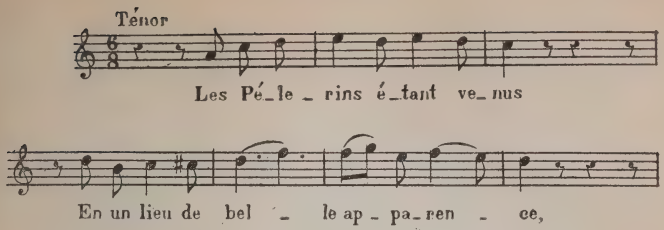
1. Adaptation de M. Raoul Gunsbourg, représentée à Monte-Carlo et à l'Opéra de Paris.

Songe d'Hérode, explique le sujet de l'œuvre par un « récit » d'une noble simplicité (« Dans la crèche, en ce temps, Jésus venait de naître »). Mais les tendances dramatiques de Berlioz se font jour dès le morceau suivant, une *Marche nocturne*, entrecoupée d'un dialogue familier de « soldats romains faisant une ronde de nuit » ; c'est une sorte de musique de scène, très pittoresque, qui anime d'un réalisme inattendu la douce poésie de la « Trilogie sacrée ». L'air d'Hérode, d'une gravité un peu monotone, nous ramène au véritable sujet (« Toujours ce rêve ! encore cet enfant qui doit me détrôner »). Le roi effrayé consulte les devins. Mais ceux-ci, avant de répondre, se livrent à des « évolutions cabalistiques », qui fournissent à Berlioz l'occasion d'une nouvelle musique de scène. Enfin ils rendent leur oracle : il faut faire périr tous les enfants nouveau-nés. « Eh bien ! par le fer qu'ils périssent ! » Hérode et le chœur des devins profèrent la terrible menace dans un ensemble véhément, mais assez conventionnel. Presque aussitôt, par un contraste total, la scène exquise de *L'étable de Bethléem* (« O mon cher fils ! donne cette herbe tendre à ces agneaux.... »), qui se termine par le chœur invisible des anges, ordonnant à la Sainte Famille de s'enfuir en Egypte.

Après cette première partie un peu composite,

tout le reste de l'œuvre ne sera que douceur, noblesse et pureté. La deuxième partie, composée d'abord, et intitulée *La Fuite en Egypte*, est certainement la plus parfaite. Elle ne comprend que trois tableaux, mais tous les trois d'une inspiration fort heureuse et d'un art achevé. D'abord, une *Ouverture* fuguée, « écrite pour les instruments à cordes et quatre instruments à vent seulement, dans une tonalité qui n'est plus la nôtre et qui se rapproche des tons du plain-chant[1] ». Puis, l'*Adieu des Bergers à la Sainte Famille*, chœur à quatre voix, en trois strophes, d'une simplicité charmante. Enfin, *Le Repos de la Sainte Famille*, la plus belle page de l'œuvre, et la plus connue, où l'orchestre et la voix, diversement combinés, mais en touches légères, s'unissent pour former un délicieux tableau pastoral. Une assez longue introduction instrumentale, qui sera reprise comme accompagnement, prépare le chant du récitant, et ce chant à son tour donne une valeur nouvelle aux dessins d'orchestre :

1. Berlioz, Lettre à Théophile Gautier (décembre 1853). Le thème de ce morceau semble exprimer surtout l'idée de la Sainte Famille errante, et il sera repris avec cette signification au début de la troisième partie. Mais cette ouverture est en même temps, dans l'esprit de Berlioz, une musique de scène qui comporte une sorte de pantomime. Il l'indique bien sur la partition par la mention suivante : « Les bergers se rassemblent devant l'étable de Bethléem. »



Il faut noter que la partie vocale de cette admirable scène descriptive est presque uniquement représentée par la narration mélodique du récitant. Il y a là un emploi fort original des ressources expressives propres à l'oratorio[1].

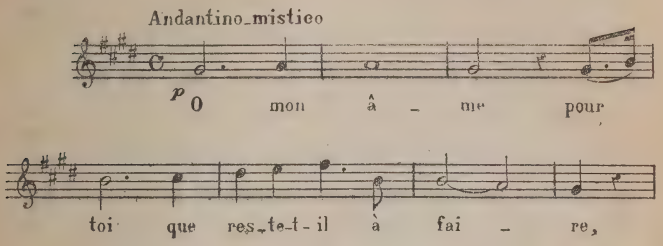
La dernière peinture du triptyque représente l'*Arrivée à Saïs*, la Sainte Famille épuisée de fatigue, demandant longtemps en vain l'hospitalité, et enfin accueillie par de pauvres Ismaélites. Le récitant raconte d'abord les souffrances du long voyage dans le désert (sur une mélodie qui reprend le thème de l'ouverture de *la Fuite en Égypte*). Puis il annonce aux auditeurs la « scène » qui va suivre (« Oyez.. »). Cette scène nous montre Marie et Joseph cherchant vainement un gîte (« Ouvrez, ouvrez, secourez-nous »). On y remarque à l'accompagnement deux thèmes caractéristiques qui reviennent à plusieurs re-

1. Pourtant il semble bien que, là encore, Berlioz conserve la nostalgie de la représentation scénique. Sur la partition autographe, ce morceau porte le sous-titre suivant, extrêmement suggestif : « *Légende et Pantomime* ».

prises dans des tons divers : l'un expressif, figurant la détresse, et confié au timbre douloureux des altos dans leur registre aigu :

l'autre descriptif, reproduisant par un rythme de timbales les coups frappés aux portes des maisons. Après ce duo de plaintes touchantes (qui se prolonge peut-être un peu trop), l'accueil des Ismaélites, solo et chœur d'une belle cordialité mélodique[1]. Pour réjouir les hôtes, trois jeunes Ismaélites exécutent un *Trio pour deux flûtes et harpe*, d'une suave simplicité : c'est un *Andante espressivo* au mouvement berceur, interrompu un instant par une sorte de danse dont la mélodie a parfois des inflexions exotiques. Enfin, les Ismaélites, dans un chœur plein de noblesse et de grâce, convient la Sainte Famille au repos. Le récitant, en quelques paroles ferventes, donne la conclusion du drame (« Ce fut ainsi que par un infidèle fut

1. Entrecoupé pourtant encore par une musique de scène en style fugué, dont la pantomime est indiquée ainsi sur la partition : « Les jeunes Ismaélites et leurs serviteurs se dispersent dans la maison, exécutant les ordres du père de famille. »

sauvé le Sauveur »), et la trilogie sacrée s'achève par un « chœur mystique » de la plus pure beauté[1] :

Cette œuvre charmante obtint dès son apparition un succès spontané, que Berlioz jugea « même calomnieux » pour ses compositions antérieures. Une bonne partie des auditeurs eurent l'impression que le musicien avait complètement changé son style et sa manière. « Rien n'est moins fondé que cette opinion. Le sujet a amené naturellement une musique naïve et douce, et par cela même plus en rapport avec leur goût et avec leur intelligence, qui, avec le temps, avaient dû en outre se développer. J'eusse écrit *l'Enfance du Christ* de la même façon il y a vingt ans[2]. » Cette facilité d'adapta-

1. « C'est dans cette péroraison vocale que se résume l'œuvre entière. Il me semble qu'il y a là un sentiment de l'infini, de l'amour divin.... » (Lettre de Berlioz à Ferrand, 28 avril 1859.)

2. *Mémoires*, II, 264, n. et 355.

tion aux sujets les plus divers n'est qu'une preuve de plus de ce don du théâtre qui paraît bien être la qualité dominante de Berlioz.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier que les oratorios de son maître Lesueur lui fournissaient de nombreux modèles du genre, qui lui étaient familiers depuis longtemps. Même ce style simple, qui parut nouveau, n'est pas sans analogie avec ce que Lesueur appelait « le style du grand goût de l'antique »[1]. Bien plus, *l'Enfance du Christ* de Berlioz est certainement inspirée de l'*Oratorio de Noël* de Lesueur, dont le n° 2 (*Scène religieuse de nuit*) présente des ressemblances de caractère tout à fait frappantes avec les plus belles pages de *la Fuite en Egypte*[2].

Ces ressemblances ne diminuent en rien la valeur de l'œuvre de Berlioz : à la façon des grands classiques, il fait oublier ses modèles. Mais ce genre de l'oratorio, qu'il n'a véritablement abordé qu'une seule fois, impose à son génie de musicien dramatique des conventions et des entraves dont il est sans cesse tenté de se libérer. Il semblerait que Berlioz ait dû donner

1. Cette expression revient très souvent dans les partitions de Lesueur Voir notamment l'oratorio de *Rachel* (page 94 de la partition d'orchestre).

2. *Scène religieuse de nuit ; pasteurs, bergers veillant dans la campagne de Bethléem.* Voir le récitatif : *Pastores autem vigilantes* (p. 24).

toute sa mesure dans les rares occasions où il put écrire pour le théâtre. On va voir cependant qu'il n'y a réussi qu'à moitié.

IV

LES ŒUVRES DRAMATIQUES

Il n'a pas été donné à Berlioz de réaliser son rêve de musicien dramatique. Les œuvres qu'il a écrites pour le théâtre sont loin d'être la partie la plus importante de sa production. Elles se réduisent à deux opéras, *Benvenuto Cellini* et *Les Troyens*, auxquels il faut ajouter un bref opéra-comique, *Béatrice et Bénédict*[1].

Le sujet de *Benvenuto* (1838) était bien fait pour tenter Berlioz. Cellini, l'artiste turbulent, le « bandit de génie », avait la sympathie des romantiques. Ses mémoires venaient d'être traduits en français et furent utilisés par Dumas père. Mais le difficile était d'en tirer un bon livret d'opéra. Or les deux librettistes choisis par Berlioz, Auguste Barbier (l'auteur des

1. Du premier essai de Berlioz, ces fameux *Francs-Juges* qui ne virent jamais le feu de la rampe, il ne reste que l'ouverture (sans parler des fragments qui ont été utilisés dans d'autres œuvres). Avant d'aborder *Benvenuto*, Berlioz avait songé à un *Hamlet*. C'est sans doute à ce projet qu'il faut rapporter la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* (voir plus haut, p. 155, n.)

Iambes) et Léon de Wailly, n'avaient guère l'expérience du théâtre, et leur poème est d'une faiblesse qui influa fâcheusement sur les destinées de l'œuvre musicale.

La scène est à Rome, pendant le carnaval de 1532. Cellini projette d'enlever la belle Teresa, fille de Balducci, le trésorier du pape. Il s'introduit chez elle pendant l'absence du père, et les deux amoureux décident de fuir ensemble la nuit suivante : dans le tumulte du mardi gras, Cellini, déguisé en moine blanc, avec un de ses élèves costumé en capucin, entraînera la belle, et tous les trois partiront pour Florence. Mais leur complot est surpris par un rival de Cellini, Fieramosca, qui est entré sans être aperçu[1]. Bientôt Balducci retourne au logis ; tandis que Cellini réussit à s'esquiver, Fieramosca est pris au piège, et le trésorier indigné ameute servantes et voisines qui le houspillent en chœur.

Au deuxième acte, deux tableaux. Voici d'abord Cellini avec ses compagnons ciseleurs devant une taverne. Le cabaretier, jamais payé, ne veut plus leur donner à boire. Mais, bonne aubaine, on apporte à Cellini, de la part du pape, un sac d'argent, à la condition que sa statue de

1. Ce Fieramosca, ciseleur lui aussi, mais artiste médiocre et servilement officiel, est une sorte de Beckmesser avant la lettre ; et l'auteur des *Maîtres Chanteurs* se souviendra de lui trente ans plus tard.

Persée sera fondue le lendemain. Il prend les ducats et, oubliant son *Persée*, ne songe plus qu'à préparer l'enlèvement. Fieramosca, de son côté, se propose de déjouer la ruse et d'enlever Teresa pour son compte, avec l'aide d'un spadassin de ses amis, en revêtant le déguisement convenu. — Le second tableau représente la nuit du carnaval sur la place Colonna, devant un théâtre en plein air dont les bateleurs, amis de Cellini, ridiculisent le vieux Balducci. Celui-ci, furieux, les apostrophe et quitte un instant sa fille. Teresa est aussitôt accostée par un moine blanc suivi d'un capucin et elle va s'enfuir avec eux, quand surviennent deux autres moines tout pareils qui veulent aussi l'entraîner. Les faux moines dégainent et Cellini tue le spadassin de Fieramosca. Par bonheur pour lui, le canon du fort Saint-Ange donne le signal de l'extinction des lumières. A la faveur de l'obscurité, Cellini peut s'échapper dans la foule, tandis que son élève Ascanio emmène Teresa.

Deux tableaux encore au troisième acte. Dans l'atelier de Cellini, Teresa et Ascanio attendent son retour avec anxiété. Il arrive enfin, encore vêtu de sa robe de moine. Mais bientôt surviennent aussi Balducci et Fieramosca, qui recherchaient la fugitive, et ensuite un cardinal, envoyé par le pape pour surveiller la fonte du

Persée. Après une scène dramatique, où Cellini menace de détruire sa statue, le cardinal lui promet son pardon et la main de Teresa si le *Persée* est fondu avant la nuit. — Le dernier tableau nous fait assister à la fonte du chef-d'œuvre. Soudain un ouvrier vient annoncer que le métal manque; tout est perdu si l'on n'en trouve pas sur-le-champ. Cellini, un instant désespéré, fait jeter dans la fournaise tous les ouvrages de ciselure de son atelier. La fonte s'achève enfin, le *Persée* apparaît incandescent. Cellini triomphe et épouse Teresa.

La partition de Berlioz est inégale; mais les pages neuves et fortes, et toujours vivantes, sont de beaucoup plus nombreuses. En réalité, il faut faire deux parts dans cette musique : Les morceaux où Berlioz a sacrifié aux conventions de l'opéra de son temps nous paraissent aujourd'hui assez insipides : je veux parler des « airs », « cavatines » ou « romances », qui interrompent l'action sans rien ajouter à la psychologie des personnages. Par exemple, au premier acte, la cavatine de Teresa (*Entre l'amour et le devoir*) avec son interminable cadence à l'italienne; ou, au dernier acte, l'air romantique de Cellini (*Sur les monts les plus sauvages que ne suis-je un simple pasteur*) qui se déroule avec une tranquillité exaspérante alors qu'il ne reste

plus qu'une heure pour fondre la statue. Malheureusement ces morceaux sont les plus faciles à lire au piano ou à exécuter au concert, et l'on peut être tenté de juger d'après eux l'œuvre tout entière.

L'injustice serait grande. Ces hors-d'œuvre tiennent relativement peu de place dans l'ensemble, et le reste de l'opéra possède des mérites que l'on méconnaît trop souvent. Ce qui fait l'inestimable valeur de *Benvenuto Cellini*, ce sont toutes les pages où Berlioz s'est attaché uniquement à modeler sa musique sur le drame, en toute liberté, avec une spontanéité absolue, sans aucun souci des conventions. Il y a là un effort (en somme assez analogue à celui de Wagner) pour s'affranchir des formes stéréotypées de l'opéra traditionnel, pour traiter la « scène » musicale autrement que comme une succession de morceaux indépendants. Le lien qui assure l'unité de l'ensemble, c'est naturellement l'orchestre. Berlioz met à profit l' « excellent procédé » de l'école italienne, qui consiste à confier aux instruments la mélodie principale, surtout dans les scènes mouvementées, où les paroles doivent être plutôt déclamées que chantées [1]. Certains thèmes caractéristiques sont rappelés

1. V. *Les Grotesques de la musique*, p. 226. La première scène de l'acte I est un très bon exemple de ce procédé.

comme de véritables *leitmotive* et donnent presque parfois une impression de « musicalité », ce qui, à vrai dire, est une exception dans les œuvres de Berlioz[1].

Les voix, en dehors des airs conventionnels, sont traitées avec une justesse d'accent et de mouvement surprenante. Le simple récitatif (celui que les Italiens du XVIII[e] siècle appelaient *secco*) alterne de la façon la plus heureuse avec le récitatif mesuré ou avec les passages plus chantants[2]. Le dialogue, plein de vivacité, arrive même à conserver son naturel jusque dans la forme périlleuse du duo[3]. Mais c'est dans les grands ensembles vocaux, soutenus et animés par l'orchestre, que Berlioz révèle pleinement son génie dramatique. Des scènes comme le finale du premier acte (*A nous voisines et servantes*) et surtout la fresque tumultueuse du carnaval romain avec son pittoresque grouil-

1. Voir entre autres les divers thèmes du « finale » du second acte (*Le Carnaval*), ou le thème de cinq notes développé au dernier acte pendant les péripéties de la fonte.

2. V. notamment la scène de la taverne (Acte II, 1[er] tableau), le retour de Cellini dans son atelier (A. III, sc. 6), et les réponses indignées de Cellini au cardinal (A. III, sc. 10).

3. V. la scène du I[er] acte (sc. 3) entre Cellini et Teresa, dont l'inspiration musicale présente quelque analogie avec la scène d'amour de *Roméo et Juliette*. Par contre, le duo du dernier acte (sc. 7), conçu comme un morceau de bravoure, est extrêmement faible et froid (les paroles, d'ailleurs, en sont lamentables).

lement de foule, sont des créations absolument originales pour l'époque, même après le *Freischütz* de Weber, et ne pâlissent pas devant les pages analogues que Wagner écrira un quart de siècle plus tard dans ses *Maîtres Chanteurs*. Ici, rien de conventionnel, rien qui sente le métier, si bien que le développement purement musical peut sembler sacrifié à la vérité dramatique. Mais une vie, une chaleur, un mouvement, une fantaisie turbulente sans exemple dans l'histoire de la musique. En songeant à de telles scènes on comprend que Berlioz, avec un recul de quinze ans, ait pu dire de sa partition : « C'est une musique nouvelle et d'une vitalité indomptable[1]. »

Telle est l'œuvre que le public parisien de 1838 bafoua stupidement de ses rires et de ses sifflets. Elle tomba au bout de quatre représentations pour ne plus se relever[2]. La chute de *Benvenuto* eut les conséquences les plus lamentables sur toute la carrière de Berlioz. Il dut renoncer au théâtre pendant vingt-cinq ans et il

1. Lettre à Brandus (Londres, 27 juin 1853). Le 16 juillet de la même année, il écrira encore à sa sœur Adèle : « ... J'aime plus que jamais cette chère partition de *Benvenuto*, plus vivace, plus fraîche, plus *neuve* (c'est là un de ses grands défauts) qu'aucun de mes ouvrages. »

2. Une reprise triomphale eut lieu quinze ans plus tard, mais en Allemagne, grâce à Liszt (le 17 novembre 1852, au théâtre grand-ducal de Weimar).

ne put réaliser pleinement, par une pratique continue, sa conception personnelle du drame musical. On peut constater dans l'opéra des *Troyens* (1863) les effets désastreux de ce long silence découragé. Mais on y entrevoit clairement ce que Berlioz aurait pu créer d'original dans ce genre et quel admirable sens du théâtre il conserva jusqu'à la fin.

Ce sujet des *Troyens* tenait à cœur à Berlioz. Tout enfant, épris de Virgile, il s'était attendri au récit des malheurs de Didon. Plus tard, à Naples, en contemplant le coucher du soleil derrière le cap Misène, il évoquait, enivré, les souvenirs de l'*Enéide*[1]. Et depuis longtemps sans doute il songeait à tirer un opéra de la noble légende méditerranéenne, lorsqu'en 1853, à Weimar, la princesse Sayn-Wittgenstein le pressa de réaliser son dessein.

Le poème est entièrement de la main de Berlioz. Et il est très supérieur au livret de *Benvenuto*. Il montre bien que notre musicien aurait pu être aisément, comme Wagner, un dramaturge complet. La donnée antique est fidèlement respectée, mais traitée d'une manière vivante, et sans rien d'académique. En même temps que Virgile, Berlioz prend pour modèle Shakespeare[2].

1. Lettre de Rome, 12 janvier 1832.
2. V. le dialogue comique des deux soldats dans les *Troyens*

L'œuvre comprend deux parties : *la Prise de Troie* et *les Troyens à Carthage*[1]. La première partie (trois actes et cinq tableaux) met en scène l'épisode du cheval de Troie. Les Troyens, joyeux et confiants, se répandent dans le camp abandonné des Grecs. Malgré les prédictions et les adjurations de Cassandre, ils font entrer solennellement dans la ville l'énorme cheval de bois rempli d'ennemis. C'en est fait du royaume de Priam. Le troisième acte nous montre la dernière nuit de Troie, les horreurs de l'incendie et du carnage. Enée, averti par l'ombre d'Hector, peut gagner la citadelle, et, de là, s'embarquer avec ses soldats, emportant vers l'Italie les trésors et les dieux d'Ilion.

Les amours d'Enée et de Didon forment le sujet des *Troyens à Carthage*. Didon nous apparaît d'abord dans sa gloire de reine, fondatrice d'une grande cité, recevant les députations des ouvriers, des matelots et des laboureurs. Mais la gloire ne suffit pas à remplir la solitude

à Carthage (III, 3). La scène d'amour *Nuit d'ivresse* est une imitation directe de Shakespeare (*ibid.*, II, 7), « une scène volée à Shakespeare et virgilianisée », déclare Berlioz lui-même (lettre à Toussaint Bennet, 11 juin 1856).

1. La seconde seulement fut représentée du vivant de Berlioz. La *Prise de Troie* fut donnée pour la première fois à Paris, à l'Opéra, en 1899 (15 novembre). D'ailleurs l'œuvre comporte de nombreuses variantes et nécessite divers remaniements, suivant que l'on doit représenter le tout ensemble, ou les deux parties séparées, ou seulement la seconde partie.

de son long veuvage. « Vous aimerez, ma sœur », lui répète sa sœur Anna, à qui elle confie son trouble secret. Sur ces entrefaites, Enée et les Troyens débarquent à Carthage et offrent leur appui à la reine pour repousser les attaques des Numides. — Le deuxième acte dépeint l'amour croissant de Didon pour le héros victorieux. Après les fêtes du triomphe, dans les jardins qui bordent la mer, Didon et sa sœur, Enée et son fils Ascagne, entourés de quelques courtisans, s'attardent en une douce causerie, tandis que tombe la paix du soir[1]. Puis les deux amants, restés seuls, échangent dans la nuit leurs premiers aveux. Un second tableau, purement symphonique, représente par la seule pantomime, sans le secours des voix, l'épisode fameux de la chasse royale, où Enée et Didon, surpris par l'orage, se réfugient dans une grotte. — Au troisième acte, les Troyens dans le port s'apprêtent pour le départ. La résolution d'Enée est prise : exhorté par la voix des morts de sa race, il reste fidèle à sa mission, malgré les pleurs de la reine abandonnée. — L'acte IV nous montre, en deux tableaux, le désespoir et la mort de Didon tandis que les Troyens s'éloignent du rivage. Une dernière scène fait présager les

1. C'est ici que se place l'admirable *septuor* avec chœur, qui est resté justement célèbre.

destins glorieux de Rome, dont le Capitole apparaît dans une apothéose.

La musique est d'un style très différent de celui de *Benvenuto*. Et cela ne tient pas seulement à la différence des sujets. En vain Berlioz pourrait-il alléguer, comme pour *l'Enfance du Christ*, qu'il n'a fait qu'appliquer à une donnée nouvelle une même conception musicale. Les années ont passé depuis la chute de son premier opéra ; les ardeurs romantiques se sont apaisées ; les audaces fécondes de la jeunesse n'ont pu, loin de la scène, s'affirmer et porter tous leurs fruits. On ne retrouve plus cette richesse d'invention, cette verve ininterrompue, cette abondance variée qui font le charme de *Benvenuto Cellini*. En outre, l'idéal dramatique de Berlioz paraît s'être profondément modifié depuis lors (à moins que l'artiste, comme il arrive, n'ait mis, inconsciemment, sa lassitude en théorie). Ce n'est plus de Gluck ni de Weber qu'il se réclame, mais bien plutôt de Spontini. Il ne veut pas que la musique dramatique se réduise « à des *accents expressifs*[1] » ; il prétend

1. « C'est là le crime de Wagner ; il veut détrôner la musique, la réduire à des *accents expressifs*, en exagérant le système de Gluck.... » (lettre à la princesse Sayn-Wittgenstein, août 1856). Dès 1851, Berlioz reprochait à la *Sapho* de Gounod le désordre et la frénésie, le souci exagéré de la déclamation gluckiste, en invoquant la musicalité de Mozart (v. *Les Musiciens et la Musique*, p. 268-270).

que, sans sacrifier la vérité, elle fasse une part à la volupté du chant. Aussi marque-t-il davantage l'opposition entre le simple récitatif et les airs, la séparation des divers morceaux formant un ensemble musical. Ou, inversement, il emploie, dans certaines scènes culminantes du drame, une déclamation nettement mélodique, soutenue par toutes les ressources de l'orchestre, et qui est comme une sorte d'air sans forme définie[1]. En cela, Berlioz retrouve, par delà Spontini, certains caractères de l'ancien récitatif français, ou mieux encore d'une forme particulière à nos vieux opéras, le « monologue » dramatique.

Si maintes parties des *Troyens* trahissent la lassitude et portent la marque d'une composition plus laborieuse qu'inspirée, ce n'est pas une raison pour ne pas admirer comme elles le méritent certaines pages qui comptent parmi les plus belles de l'œuvre de Berlioz et de toute la musique théâtrale. Rarement l'effusion mélodique de la voix humaine, enveloppée par la magie de l'orchestre, a réalisé une harmonie plus suave et plus évocatrice que dans le fameux septuor

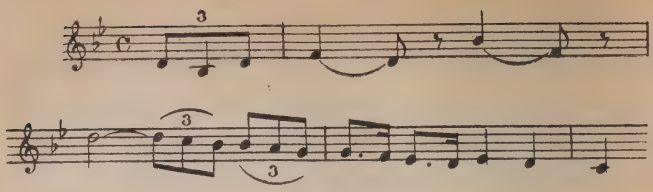
1. C'est ce que d'Ortigue exprime, d'une manière assez inexacte, dans son analyse des *Troyens à Carthage*, en disant que « trop souvent les airs et les récitatifs se confondent ».

(*Tout n'est que paix et charme autour de nous*) et dans le duo qui suit (*Nuit d'ivresse et d'extase infinie*[1]). Rarement le chant dramatique a trouvé des accents plus saisissants que dans les supplications de Cassandre ou dans les scènes qui décrivent le désespoir de Didon[2]. Les grands ensembles, où le mouvement scénique s'ajoute à l'intérêt dramatique, ne sont pas indignes de ceux de *Benvenuto* : par exemple, le dernier tableau des *Troyens à Carthage*, et surtout le finale du second acte de *la Prise de Troie*, lorsque Cassandre, désespérée et impuissante, assiste au fatal cortège du cheval de bois.

Tout en se rapprochant de la conception musicale de Spontini, Berlioz ne s'interdit pas de recourir à des procédés dramatiques plus modernes. Les rappels de thèmes, traités d'une façon assez analogue à celle du leitmotiv wagnérien, sont employés d'une manière plus systématique que dans *Benvenuto*. Le motif principal, qui reparaît sous des formes diverses et qui donne à l'œuvre tout entière une sorte d'unité musicale est celui de la *Marche Troyenne* :

1. *Les Troyens à Carthage*, A. II, sc. 6 et 7.

2. V. *La prise de Troie*, A. I, sc. 2 et 3, A. II, sc. 4 et 5. *Les Troyens à Carthage*, A. V, sc. 3, 4 et 5. Voir aussi, A. III, sc. 4, les touchantes plaintes d'Enée (*Inutiles regrets*).



D'abord exposé « dans le mode triomphal » par les instruments et par les voix pendant le cortège de *la Prise de Troie,* il reparaît « dans le mode triste » lors de l'arrivée des Troyens à Carthage (A. I, sc. 6). On le retrouve encore, avec une intéressante variante rythmique, dans l'accompagnement de l'air où Enée donne le signal du départ (*Debout Troyens*), puis à la scène suivante, mêlé aux plaintes de Didon[1].

Berlioz fait dans cette œuvre une place très importante à la pantomime et lui donne un intérêt dramatique tout nouveau [2]. La pantomime d'Andromaque, tenant par la main son fils Astyanax, est d'une beauté touchante et vraiment

1. *Les Troyens à Carthage*, A. III, scènes 6 et 7. Il y a encore d'autres allusions à ce thème au cours du dernier acte. De même la mélodie du duo *Nuit d'ivresse* (*Troyens*, II, 7) est reprise d'une manière fort heureuse dans l'air de Didon : *Adieu fière cité* (IV, 3).

2. On en trouve déjà plusieurs exemples dans l'*Enfance du Christ*. Il faut voir sans doute ici l'influence de Lesueur, qui recommande l'emploi de ce procédé sous le nom de « pantomime hypocritique » (c'est-à-dire pantomime expressive, pantomime d'acteur et non pas seulement de danseur). Voir notamment les pantomimes hypocritiques de son *Alexandre à Babylone*. (Bibliothèque du Conservatoire de Paris.)

digne de l'art antique. L'intermède symphonique des *Troyens à Carthage* (*Chasse royale et orage*) forme tout un petit drame mimé, étroitement rattaché à l'action générale, avec de vives évocations de la mythologie païenne. Il n'est pas besoin de souligner les rapports de cette forme d'art avec la symphonie à programme, et l'on ne doit pas s'étonner que Berlioz se soit trouvé particulièrement à l'aise dans ce genre musical d'une antiquité vénérable et d'un si brillant avenir.

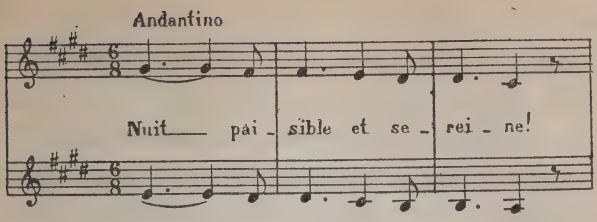
Les Troyens ont enfin la place qu'ils méritaient au répertoire de l'Opéra de Paris [1]. Mais il est regrettable que l'œuvre ne nous ait pas été restituée dans son intégrité, en spectacles séparés, comme pour la tétralogie de Wagner. Il y a tant d'opéras que l'on donne sans coupures et qui révèlent au moins autant de faiblesses que celui de Berlioz !

Béatrice et Bénédict (1862), la dernière œuvre dramatique de Berlioz (et sa dernière production musicale), ne pèche pas du moins par la longueur. Ce sont deux petits actes d'opéra-comique, tirés de la comédie de Shakespeare *Beaucoup de bruit pour rien*. Dans une Sicile de fantaisie, Béatrice et Bénédict, ennemis décla-

1. Depuis la reprise du 10 juin 1921.

rés de l'amour, découvrent qu'ils s'aiment sans le savoir et, finalement, se laissent marier. Le livret, esquissé dès 1833, est entièrement de la main de Berlioz, Il est écrit dans une prose alerte et enjouée qui fait songer parfois aux comédies de Musset.

La partition, trop courte à notre gré, est d'une variété charmante, et d'une fantaisie vraiment digne de Shakespeare. Il y a dans ces quinze morceaux un mélange unique de verve rieuse, d'esprit léger et de tendresse. L'*Epithalame grotesque* (n° 6), le chœur du *Vin de Syracuse* (n°9), sont des pièces franchement comiques, qui rappellent un peu certains passages truculents de *Benvenuto*. Dans le trio moqueur du premier acte (*Me marier ! Dieu me pardonne !*), dans le duo du dédain (n° 4) et dans le *Scherzo duettino* final, qui a fourni le thème principal de l'ouverture, la musique commente à merveille la douce malice et la fine raillerie des paroles [1]. Enfin l'effusion la plus tendre anime l'air de Béatrice, *Il m'en souvient* (N° 10), et surtout le délicieux *Duo nocturne* de Héro et d'Ursule, qui termine le premier acte :

1. Dans le *Scherzo duettino*, tout l'intérêt musical est à l'orchestre. C'est en réalité une pièce symphonique, sur laquelle se posent les deux voix. (Pour l'ouverture, v. plus haut, p. 122-123.)

Ce dernier morceau fit une grande impression sur Gounod lors de la première représentation à Baden-Baden. « C'est un modèle achevé de ce que le silence du soir et le calme de la nature peuvent faire descendre dans l'âme de rêverie et de tendresse. Il y a dans l'orchestre des murmures divins qui trouvent leur place dans cette admirable peinture sans rien ôter aux voix de leur délicieuse cantilène ; c'est absolument beau et parfait : c'est immortel comme ce que les plus grands maîtres ont écrit de plus suave et de plus profond.....[1]. »

Cette œuvre suffirait à montrer combien l'inspiration de Berlioz conservait encore, à soixante ans, de verve et de fraîcheur. Mais c'est une petite

1. Lettre inédite (communiquée par M. Bellaigue) citée par Prod'homme et Dandelot, *Gounod*, t. II, p. 45, n. 1. — Ce duo se termine par une scène muette (encore une « pantomime »), où l'émotion du chant se prolonge, tandis que les deux jeunes filles s'éloignent lentement dans la nuit. Les différents jeux de scène sont minutieusement indiqués sur la partition (Héro pleure d'attendrissement, Ursule essuie les larmes d'Héro, elle va lui cueillir un bouquet de roses, etc...).

œuvre ; et d'ailleurs, projetée dès 1833, elle était peut-être esquissée depuis longtemps.

Malgré les pages admirables qu'il serait injuste d'oublier, il faut bien reconnaître que les opéras de Berlioz ne donnent pas la même impression de puissance et d'originalité que ses grandes œuvres de concert. Et cela s'explique aisément. Il n'a pas pu réaliser l'idéal qu'il s'était fixé dès sa jeunesse, « la glorieuse mission » de faire « passer dans l'art musical le génie et la puissance de Shakespeare[1] ». « Etre obligé de voir les plus belles années de ma vie perdues pour la musique dramatique... ! »[2]. Ce cri de ses trente-deux ans, il pourra le répéter (avec combien plus de raison), pendant les années de maturité qui suivront la chute de *Benvenuto*. Après cet essai génial et plein de promesses, l'opposition des directeurs le tient pendant plus de vingt ans éloigné de la scène. C'est là la véritable infortune de sa vie, son grand regret, et le nôtre. Il n'a pas eu l'avantage de pouvoir se créer, par des expériences répétées, un style dramatique personnel, et se dégager complètement de ces conventions de l'opéra, si redoutables pour le musicien de théâtre. Il avait sans

1 Article d'un « berlioziste » au lendemain d'*Harold* (1834) ; cité par Boschot, II, 284.

2. Lettre à sa sœur Adèle, 17 avril 1835.

aucun doute, comme Wagner, le besoin d'une conception dramatique nouvelle : on la pressent dans toutes ses œuvres, on la devine dans ses écrits littéraires [1], mais elle n'a jamais pu prendre corps ; elle est restée presque toujours à l'état d'aspiration confuse. S'il avait pu la préciser et la réaliser, les conditions de la musique française au XIX^e^ siècle auraient été, selon toute apparence, profondément modifiées. En réalité, sa production dramatique se réduit presque à une œuvre de jeunesse et à une œuvre de vieillesse, dont chacune a des mérites éminents et d'incomparables traits de génie, mais dont aucune n'a atteint la plénitude et la perfection d'un véritable chef-d'œuvre.

1. « Je sens bien ce que je pourrais produire en musique dramatique, mais il est aussi inutile que dangereux de le tenter. D'abord, la plupart de nos théâtres lyriques sont d'assez mauvais lieux, musicalement parlant, l'Opéra surtout à cette heure est ignoble. Ensuite je ne pourrais donner l'essor à ma pensée dans ce genre de composition, qu'en me supposant maître absolu d'un grand théâtre, comme je suis maître de mon orchestre quand je dirige l'exécution de mes symphonies. Je devrais disposer de la bonne volonté de tous, depuis la première chanteuse et le premier ténor, les choristes, les musiciens, les danseuses et les comparses, jusqu'au décorateur, aux machinistes, et au metteur en scène. Un théâtre lyrique comme je le conçois est, avant tout, un vaste instrument de musique : j'en sais jouer, mais pour que j'en joue bien, il faut qu'on me le confie sans réserve. C'est ce qui n'arrivera jamais » (*Mémoires*, II, 342-343). En lisant ces lignes, écrites en 1854, on ne peut s'empêcher de songer à Wagner.

V

LES ŒUVRES VOCALES

On peut grouper sous ce titre les diverses œuvres que Berlioz a écrites pour les voix et qui ne se rattachent ni à l'oratorio, ni à la musique de théâtre. Elles sont sans doute assez proches du genre de la cantate ; mais elles s'en distinguent généralement par l'absence de toute donnée théâtrale. Elles n'en portent pas moins, d'ailleurs, la marque du tempérament dramatique de Berlioz.

Cette production comprend des œuvres chorales (de beaucoup les plus importantes), et des mélodies à voix seule.

Les principales œuvres chorales, avec accompagnement d'orchestre, appartiennent à la musique religieuse et sont chantées sur les paroles latines de la liturgie catholique[1]. La première en date est le *Resurrexit et iterum venturus*, présenté à l'Institut comme envoi de Rome en 1831[2]. Le choix du sujet montre bien que Berlioz con-

1. Berlioz prend d'ailleurs les plus grandes libertés avec le texte sacré, qu'il coupe, ajuste ou répète sans scrupules, selon les besoins de la musique.

2. Ce morceau provenait du *Credo* de l'ancienne *Messe* de 1825, que Berlioz utilisa encore dans le *Requiem* et dans *Benvenuto Cellini*.

serve jusque dans la musique d'église ses tendances de musicien dramatique : la Résurrection, l'Ascension, le Jugement dernier, tels sont les tableaux de cette petite fresque musicale, qui nous paraît aujourd'hui un peu rudimentaire, mais qui contient quelques beaux effets descriptifs[1].

Ce premier essai annonce déjà, par la conception et par le style, les deux grandes œuvres chorales de Berlioz, la *Messe des morts* et le *Te Deum*.

La *Messe des morts* (1837), plus connue sous le nom de *Requiem*, est une des œuvres maîtresses de Berlioz. C'est aussi celle où il a utilisé le plus complètement tous les moyens expressifs de la musique. « Enivré et exalté » par l'immensité du sujet[2], il le conçoit non pas à la façon classique comme une suite traditionnelle de chants pieux, mais en romantique et en dramaturge, comme une évocation tragique de la détresse humaine, des affres de la mort et des épouvantes du jugement final[3]. Aussi Berlioz

1. A noter le début de l'*Iterum venturus*, que Berlioz reprendra dans le *Tuba mirum* du *Requiem*.

2. Lettre à sa sœur Adèle (17 avril 1837).

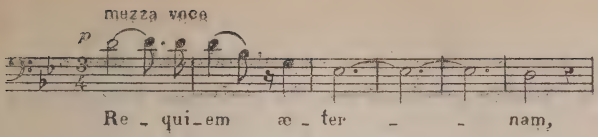
3. Berlioz fait allusion à cette conception nouvelle, plus dramatique que religieuse, dans un passage de la même lettre : « ... J'ai voulu ramener cette partie de l'art à une *vérité* dont Mozart et Cherubini m'ont paru s'éloigner bien souvent. »

rêve d'une accumulation colossale de voix et d'instruments : la partition indique « 80 Soprani et Alti, 60 Ténors, 70 Basses » ; mais cette masse chorale peut être « doublée ou triplée », pour arriver, s'il est possible, à « un chœur immense de 700 à 800 voix ». Il y a 25 premiers violons, 25 seconds, 20 altos, 20 violoncelles, 18 contrebasses, les bois et les cuivres à l'avenant [1]. Et dans le *Tuba mirum* il y ajoute « quatre petits orchestres d'instruments de cuivre (Trompettes, Trombones, Cornets et Ophicléides) placés à distance les uns des autres, aux quatre angles du grand orchestre ». Tout cela, « pour reproduire musicalement les grandes images de la *prose des morts* » [2], pour évoquer le drame annoncé par le texte liturgique.

La *Messe des morts* se compose de dix morceaux de dimensions et d'importance inégales. L'introït (*Requiem* et *Kyrie*) s'ouvre par une brève introduction d'orchestre qui amène le thème principal, entonné par les basses :

1. La partition autographe révèle des proportions encore plus gigantesques : 35 premiers violons et 35 seconds, 25 altos, 30 violoncelles, 25 contrebasses, etc. Ce goût des grandes masses est dans la tradition des fêtes révolutionnaires. On en trouverait déjà des exemples dans les œuvres de Méhul et de Lesueur.

2. *Traité d'instrumentation*, p. 294.



Ce thème est repris par les autres voix, et le développement se poursuit avec une belle ampleur, angoissé par les chromatismes, ennobli par les emprunts aux modes antiques, varié par l'accalmie du *Te decet hymnus* et par l'éclaircie du *Lux perpetua*. Le *Kyrie* qui termine le morceau est d'une simplicité extrême : après les élans du début, c'est un accablement voisin du silence. Un appel en notes répétées, dit par toutes les voix à l'unisson, alterne avec une courte plainte chromatique, et enfin se brise dans une dissonance douloureuse.

La deuxième partie (*Dies iræ*, *Tuba mirum*) est assurément la plus marquante de l'œuvre. Le *Dies iræ* est tout entier bâti sur une longue phrase de basse d'allure liturgique, à laquelle les autres voix ajoutent divers contre-chants expressifs. Cette phrase est reprise trois fois, dans des tons divers[1], et chaque reprise, de plus en plus animée, est précédée par une montée chromatique des cordes qui accuse la modulation. La

1. Dans les tons mineurs (sans sensible) de *la*, de *si bémol* et de *ré*.

troisième montée aboutit au cataclysme du *Tuba mirum*. C'est ici que se déchaînent tour à tour les quatre orchestres de cuivres lançant aux quatre coins de l'univers les formidables fanfares du Jugement dernier. C'est le point culminant de l'œuvre. Émotion musicale ou simple commotion physique, l'effet produit est d'une violence irrésistible. Après ce prélude surhumain, la foule des basses à l'unisson clame de toutes ses forces les vers du texte sacré (*Tuba mirum spargens sonum*)[1]. Les autres voix ne s'y joignent que plus tard et restent presque toujours au second plan. Le début du chant est ensuite repris en canon sur des paroles nouvelles. Mais brusquement, trop brusquement peut-être, tout s'apaise et cette tempête sonore s'achève en un murmure, sur les mots : « *Mors stupebit et natura.* »

Dans le reste de l'œuvre, Berlioz fait alterner les effets de puissance avec des pages plus calmes, pleines de douceur expressive, qui ne sont pas les moins intéressantes pour nous. L'humble mélodie du *Quid sum miser* (n° 3), entrecoupée

1. Ce chant des basses est repris textuellement (pour les 16 premières mesures) du *Resurrexit et iterum venturus*, et provient de la *Messe* de 1825. La partition autographe et même la première édition gravée portent encore les paroles *Et iterum venturus* au lieu de *Tuba mirum*. L'introduction instrumentale est, dans le *Resurrexit*, beaucoup plus brève et plus timide. Il n'est pas impossible que Berlioz ait emprunté à son ancienne *Messe*, aujourd'hui disparue, d'autres éléments du *Requiem*.

par le thème du *Dies iræ*, est un des spécimens les plus caractéristiques de l'art berliozien[1]. Avec le morceau suivant (*Rex tremendae majestatis*) reparaissent la véhémence et la force : l'invocation solennelle se transforme peu à peu en une supplication anxieuse, tour à tour déchirante comme un cri et presque muette d'épouvante, tandis que retentit par endroits le grondement menaçant des orchestres déchaînés. Puis, nouveau contraste : les instruments se taisent, et les voix seules, sans accompagnement, s'unissent dans la douce prière du *Querens me* (n° 5), acte de contrition et d'espérance.

Le sixième morceau (*Lacrymosa*), le plus long de toute la messe, présente un déploiement de sonorités comparable à celui de *Tuba mirum*. Mais l'orchestre y est traité d'une manière beaucoup moins efficace et le contenu musical ne semble pas être toujours à la hauteur du sujet[2]. Au contraire l'*Offertoire* (n° 7), qui se maintient dans les teintes douces, est d'une réalisation extrêmement heureuse. En vrai musicien dra-

1. «.... Ce morceau est de ceux que j'estime particulièrement et que le public et les critiques ne remarquent pas. Il faut un sentiment très fin de l'expression musicale pour se plaire à ce style » (Lettre de Berlioz à L. Duchesne, 26 novembre 1852).

2. Notamment dans la dernière partie, dont les rythmes ternaires ont parfois une fâcheuse allure de valse.

matique, Berlioz l'a conçu, ainsi que l'indique le sous-titre, comme un *Chœur des âmes du purgatoire*. Mais ce chœur se réduit à un simple dessin mélodique de deux notes toujours les mêmes, répétées à l'unisson par toutes les voix, du commencement à la fin. Et le morceau est en réalité une très belle page d'orchestre, d'une grande noblesse, que traverse, obsédante, dans un crépuscule d'outre-tombe, la plainte des âmes pécheresses attendant l'aurore éternelle[1].

Après le paisible *Hostias* (n° 8), très bref, mais très original comme harmonie et comme instrumentation[2], le bel ensemble du *Sanctus* (n°9) unit la douceur et la force dans ses deux versets

1. Nous possédons sur ce morceau un précieux jugement de Berlioz lui-même, qui figure dans un compte rendu anonyme écrit en 1845 à l'occasion des festivals du Cirque Olympique : « Le Chœur des âmes du purgatoire, de son *Requiem*, est à peine connu au contraire et, certes, il y a peu de compositions plus essentiellement religieuses et plus hardies en même temps que celle-là. L'idée d'avoir, au milieu d'un morceau d'orchestre lent et triste, fait chanter un chœur sur deux notes, deux notes toujours les mêmes et revenant à chaque instant comme la voix gémissante d'êtres souffrants qui n'ont pas la force de varier leur plainte, est très belle et très neuve, et justifie bien l'admiration que les artistes (par artistes je n'entends pas parler seulement des musiciens) professent pour ce morceau ». (Manuscrit inédit de Berlioz, aux Archives de l'Opéra. Cité par Boschot, III, 80.) S'il faut en croire les *Mémoires* (II, 60, n. 1), Schumann aurait dit à Berlioz, lors d'une répétition à Leipzig : « Cet offertorium surpasse tout. »

2. C'est là que se trouve le curieux assemblage de flûtes et de trombones analysé dans le *Traité d'instrumentation* (p. 202).

qui alternent et se répètent : d'abord le *Sanctus* proprement dit, aux émouvantes modulations enharmoniques, chanté par un ténor solo auquel répondent les voix de femmes ; puis l'*Hosanna*, dont la généreuse mélodie se développe largement en une fugue libre.

L'*Agnus Dei*, qui termine la messe, n'est guère qu'un assemblage plus ou moins habile de fragments déjà entendus de l'*Hostias* et du *Requiem*. Cela forme une conclusion très acceptable. Mais on regrette que Berlioz, sans doute pressé par le temps, n'ait pas cru devoir, par la suite, compléter plus dignement son œuvre.

Telle qu'elle est, la *Messe des morts* reste un des plus magnifiques monuments de la musique française. Elle produisit une impression puissante sur les artistes de la génération romantique[1] ; et elle présente encore pour nous un intérêt de premier ordre. Berlioz lui-même, vers la fin de sa vie, la considérait comme sa création la plus essentielle : « Si j'étais menacé de voir brûler mon œuvre entière, moins une partition, c'est pour la *Messe des Morts* que je demanderais grâce[2]. »

1. Le témoignage de Vigny est significatif à cet égard. Il écrit dans son *Journal*, lors de la première exécution (4 décembre 1837) : « La musique était belle et bizarre, sauvage, convulsive et douloureuse. »

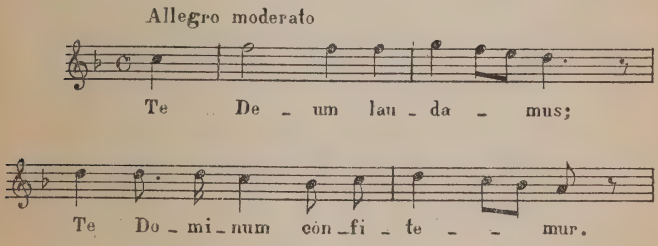
2. Lettre à Ferrand, 11 janvier 1867.

Le *Te Deum* (1849) appartient au même genre que le *Requiem*. Il est conçu également en vue d'une cérémonie nationale. Toutefois, Berlioz prévoit le cas où cette cérémonie pourrait avoir un caractère nettement militaire, par exemple à l'occasion d'une victoire [1]. Sur les huit morceaux dont se compose l'œuvre, deux se rapportent à des idées guerrières. Ce sont deux morceaux pour orchestre seul : un *Prélude* (n° 3), sorte de marche bâtie sur le thème du *Te Deum* initial et rythmée par « six tambours militaires » ; et une *Marche pour la présentation des drapeaux* (n° 8), brillante et solennelle, qui évoque à la fois un défilé de parade et une « sortie » de grand'messe. Ces morceaux ne doivent être joués, comme l'indique une note de Berlioz en tête du *Prélude*, « que si le *Te Deum* est exécuté dans une cérémonie d'actions de grâce pour

1. C'était d'ailleurs l'idée première de l'œuvre, qui se rattache au projet, conçu en 1832, d'une symphonie sur *Le Retour de l'Armée d'Italie* (voir plus haut p. 38, n.). Un ami de Berlioz, et sans doute à son instigation, nous éclaire parfaitement sur ce point : « Dans la pensée de l'auteur, le *Te Deum* devait faire partie d'une composition taillée sur des proportions colossales, moitié épique, moitié dramatique, destinée à célébrer la gloire militaire du Premier Consul. Ce n'était primitivement qu'un épisode intitulé le *Retour de la campagne d'Italie*. Au moment de l'entrée du général Bonaparte sous les voûtes de la cathédrale, le cantique sacré retentissait de toutes parts, les drapeaux s'agitaient, les tambours battaient, les canons tonnaient, les cloches résonnaient à grandes volées. Voilà ce qui explique la physionomie toute guerrière de cette œuvre ». (Maurice Bourges, *Gazette musicale*, 6 mai 1855.)

une victoire, ou toute autre cérémonie se ralliant par quelque point aux idées militaires ».

Les six pièces vocales, qui forment le fond de l'œuvre, sont destinées, comme le *Requiem*, à une grande masse d'exécutants. Elles sont écrites pour trois chœurs, les deux premiers de 100 choristes chacun et le troisième de « six cents enfants » ; le tout accompagné par un orchestre presque comparable à celui de la *Messe des morts*, auquel répond, du fond de l'église, l'orgue, cet autre orchestre. Le premier morceau, le *Te Deum* proprement dit, dont le thème solennel domine l'œuvre tout entière[1],



déroule majestueusement ses répliques fuguées pour aboutir à une fin modulante, qui peut s'enchaîner avec le morceau suivant. L' « hymne » *Tibi omnes* (n° 2), trop peu connu, est une des pages les plus admirables et les plus musicales

1. On a signalé la ressemblance de ce thème avec celui d'une chanson à trois voix de Dufay (*Cent mille écus quand je voudrai*). V. Marnold (*Berlioz musicien*).

que Berlioz ait écrites : par la beauté de la mélodie, par l'ampleur et la variété du développement, par le choix exquis des sonorités, qui passent sans effort de la douceur à l'extrême puissance, il n'est pas indigne d'être comparé aux grands ensembles de Bach et de Beethoven.

Après le *Prélude* militaire (facultatif), la suave « prière » du *Dignare* (n° 4), à laquelle font suite et contraste les clameurs retentissantes du *Christe, rex gloriæ* (n° 5). Puis, encore une prière, mais plus angoissée et moins purement mystique, dite par un ténor solo avec quelques interventions des chœurs (*Te ergo quæsumus*). Enfin le *Judex crederis* (n° 7), qui forme le finale des pièces vocales, est un des sommets de l'œuvre de Berlioz ; il dépasse en ampleur et en puissance toutes ses autres productions. Le *Tuba mirum* produit une impression plus violente, mais ici il y a certainement plus de souffle, un élan plus profond, une inspiration plus nourrie et plus abondante, qui se poursuit sans effort à travers les modulations les plus hardies. Jamais Berlioz n'a plus justement appliqué qu'au *Judex crederis* (et, dans un autre genre, au *Tibi omnes*) les épithètes romantiques qu'il affectionne : ce sont « des morceaux babyloniens, ninivites.....[1]. »

1. Lettre à Auguste Morel (2 juin 1855).

Le *Te Deum*, moins connu que la *Messe des morts*, mériterait une analyse détaillée, car il contient quelques-unes des meilleures pages de Berlioz. On peut cependant se faire une idée, par ce qui précède, de l'importance de ces deux grandes œuvres religieuses. Sans doute, elles ne sont pas complètement religieuses, comme aurait pu les écrire un chrétien croyant et fervent; elles supléent en général au mysticisme absent par des effets descriptifs et dramatiques. Mais on ne doit pas exagérer la portée de cette remarque, qui a été faite bien des fois. Si Berlioz n'est pas croyant, il n'est pas absolument étranger au sentiment religieux et il l'a parfois exprimé d'une manière profonde et émouvante [1].

Il faut noter d'ailleurs que ces œuvres religieuses ont été écrites en vue de grandes cérémonies nationales. En cela se manifeste encore une fois de plus, ce goût de la mise en scène qui se retrouve dans toutes les productions de Berlioz. Et par là, on peut rattacher tout naturellement au *Requiem* et au *Te Deum* la plupart des quelques compositions profanes qu'il a écrites

1. Pour en finir avec la musique religieuse de Berlioz, on peut encore mentionner la *Quartetto e Coro dei Magi* (envoi de Rome de 1832), qui n'ajoute rien à sa gloire, et deux sortes de cantiques assez plats, un *Veni Creator* et un *Tantum ergo*, parus dans *Le Livre choral ou Répertoire populaire des Chants de l'Eglise dans les Diocèses de France.*

pour les voix, notamment l'*Impériale*, « cantate à deux chœurs à grand orchestre », dédiée à Napoléon III et exécutée à l'Exposition Universelle de 1855 pour la cérémonie de la distribution des récompenses [1]. L'écriture en est plus simple et l'inspiration moins relevée. Mais ce sont les mêmes masses orchestrales, le même style large et grandiose, avec quelques accents d'une réelle noblesse. En somme, en écrivant ces œuvres à grand chœur et à grand orchestre, tant religieuses que profanes, cette musique de « festival » (comme on disait alors), Berlioz est surtout attiré par la puissance de l'effet à produire dans une occasion solennelle, par le côté forcément un peu théâtral de toute cérémonie publique [2].

Il a également composé quelques chœurs profanes qui ne se rattachent pas à la musique de festival. Mais ils n'ont pas grand intérêt pour

1. Le poème du capitaine Lafont, ponctué par les cris de « Vive l'Empereur ! », célèbre avec une emphase conventionnelle le rétablissement de l' « impériale dynastie ».

2. Berlioz a encore écrit quelques autres chœurs profanes du même genre, mais d'un moindre intérêt musical ; notamment les deux chœurs réunis sous le titre de *Vox populi* : l'*Hymne à la France*, qu'il fit exécuter par 1.200 musiciens à l'Exposition de 1844 et *La Menace des Francs* (1re audition en 1851 à la Philharmonique). On peut y ajouter le *Chant des Chemins de fer*, chœur avec solo de ténor (composé hâtivement en 1846, pour l'inauguration du chemin de fer du Nord à Lille) et *Le Temple universel* (1860), sur des vers de Vaudin (« Embrassons-nous par-dessus les frontières »).

nous, sauf un pourtant, qui ne semble pas être apprécié comme il le mérite. Je veux parler de *Sara la Baigneuse*, sur les vers célèbres de Victor Hugo (*Sara, belle d'indolence*). Composé sous une forme réduite et exécuté dès 1834, ce morceau fut repris et arrangé en 1850 pour trois chœurs et orchestre. Sous cette forme définitive, c'est une œuvre charmante et très originale, un tableau musical extrêmement varié, qui évoque de la manière la plus heureuse les divers moments du poème [1].

Les *Mélodies* pour voix seule avec accompagnement de piano ne sont certainement pas la partie la plus intéressante de l'œuvre de Berlioz. On aurait tort, cependant, de les considérer comme négligeables, surtout si l'on songe à l'époque où elles ont été écrites. Le règne de Louis-Philippe est l'âge d'or de la « romance » simplette et peu musicale dont Loïsa Puget a

1. Les autres chœurs profanes de Berlioz ne sont guère que des arrangements de certaines de ses mélodies pour chant et piano. Ces arrangements permettaient à Berlioz d'introduire ses mélodies dans les grands concerts et de corriger par l'orchestre les insuffisances des accompagnements de piano. La monotone *Méditation religieuse* de 1831 (paroles d'après Thomas Moore) n'a rien de proprement choral. *La mort d'Ophélie* (1847) avait d'abord paru pour chant et piano, et elle est surtout connue sous cette dernière forme. Ces deux chœurs forment les numéros 1 et 2 du recueil de *Tristia*, publié en 1850, où Berlioz y a joint, en guise de conclusion, la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* (voir plus haut, p. 155, n.).

donné d'innombrables modèles[1]. Les mélodies de Berlioz ont du moins le mérite de ne pas ressembler à celles-là (pas plus d'ailleurs qu'au lied allemand) et de faire pressentir, par la reprise du contact direct avec la nature, les véritables destinées du chant français[2].

Les romances publiées isolément avant 1828 sont assez insignifiantes[3]. Certaines toutefois, par exemple *Le Montagnard exilé* ou le *Maure jaloux* contiennent déjà quelques intentions expressives qui les distinguent de la production contemporaine du même genre. Les mélodies postérieures à 1828 ont été généralement réunies par Berlioz en divers recueils, qui permettent de se faire rapidement une idée de l'ensemble.

Les *Neuf mélodies irlandaises*, publiées en 1830 et rééditées en 1850 sous le titre *Irlande*, sont

1. «... La *Romance Puget*, l'*Album musical* enfin, a atteint son plus haut point d'influence abrutissante... Quel malheur qu'on ne puisse pas empêcher l'ivraie de pousser! » Gounod, lettre à Besozzi, 25 février 1842. (Cité par Prod'homme et Dandelot, *Gounod*, t. I, p. 80.)

2. Il n'est pas indifférent de savoir comment Berlioz appréciait cette partie de son œuvre. Il écrit de Londres à son ami d'Ortigue (5 mai 1852) : « Si tu peux trouver le moyen de dire en une colonne et demie quelque chose d'important sur mes collections de chants, fais-le; sinon, laisse-les pour une autre occasion. Je veux seulement qu'on sache qu'ils existent, que ce n'est point de la musique de pacotille, que je n'ai point en vue la *vente* et qu'il faut être musicien, et chanteur, et pianiste consommé, pour rendre fidèlement ces petites compositions; qu'elles n'ont rien de la forme ni du style de celles de Schubert. »

3. Voir la bibliographie.

inspirées par des poèmes de Thomas Moore, dont Gounet, l'ami de Berlioz, avait écrit une libre adaptation française. La première, le *Coucher du soleil* (« Rêverie »), est de beaucoup la plus remarquable; elle peut être comparée sans trop de désavantage avec la mélodie célèbre de Gounod sur le *Soir* de Lamartine. La neuvième est la fameuse *Elégie en prose*, dédiée à Henriette Smithson; Berlioz conserva toujours une tendresse particulière pour « ce déchirant adieu », qui contient quelques accents très originaux, mais qui nous paraît aujourd'hui d'un romantisme un peu chargé[1].

Six poésies de Théophile Gautier ont inspiré à Berlioz les mélodies d'un second recueil, publié en 1841, qu'il intitula *Les Nuits d'été*. Ce recueil est très supérieur au précédent : l'instrumentation ajoutée en 1856 en rehausse beaucoup la valeur et en souligne l'heureuse variété. Aux couplets pimpants de la *Villanelle* succède la sentimentalité un peu alambiquée du *Spectre de la rose* : puis la large mélopée du « lamento » *Sur les lagunes*,

1. V. les *Mémoires*, I, 98-100. A côté de ces deux pièces lyriques, on trouve dans le recueil trois airs (avec chœur) de style dramatique (*Chant guerrier*, *Chanson à boire*, *Chant sacré*), une ballade en duo (*Hélène*) que Berlioz imagine tirée d'un « Drame inconnu », et trois romances (*La Belle voyageuse*, *L'Origine de la Harpe*, *Adieu Bessy*), dont la première fait un peu songer à la charmante simplicité de la *Chanson du roi de Thulé*.

évocatrice des horizons marins ; et la douce effusion de l'*Absence*, la pièce la plus célèbre de toutes, sinon la plus intéressante aujourd'hui. Le recueil s'achève par deux morceaux qui retiennent particulièrement notre attention : le « clair de lune » *Au cimetière*, déjà si proche de nous par son ample mélodie sans cesse renouvelée, par ses curieuses successions harmoniques et par les intentions expressives de l'accompagnement ; enfin l'*Ile inconnue* (« Dites, la jeune belle »), beaucoup plus variée et plus moderne que la barcarolle de Gounod sur les mêmes vers. C'est bien cette impression de modernité qui domine quand on lit avec attention ces petites pièces. Le recueil des *Nuits d'été* est le point de départ d'une nouvelle évolution de notre musique vocale de chambre.

Berlioz publia encore deux autres recueils, mais singulièrement composites, et de valeur bien plus inégale. En 1850 parurent *Les Fleurs des landes*, comprenant cinq mélodies sur des poèmes d'auteurs divers : il en faut surtout retenir *Le Trébuchet*, charmant « scherzo » écrit pour deux voix de femmes[1]. En 1855, Berlioz

1. Paroles d'Emile Deschamps. Des quatre autres morceaux, la gentille mélodie du *Jeune pâtre breton*, dont l'accompagnement comprend une partie de cor, date de 1834 et était primitivement destinée à un opéra. *Le matin*, *Petit oiseau* (ces deux mélodies sur la même poésie) et le *Chant des Bretons* (arrangé ensuite pour chœur) ne présentent pas un grand intérêt.

réunit sous le titre de *Feuillets d'album* six mélodies qui n'ajoutent rien à sa gloire[1]. Seule une agréable aubade sur des vers de Béranger, *Les Champs* (déjà publiée en 1834), conserve pour nous quelque intérêt artistique[2].

En somme il y a parmi les *Mélodies* de Berlioz beaucoup trop de pièces hâtives et imparfaites, qui ne méritaient peut-être pas d'être conservées. Mais il subsiste environ une dizaine d'œuvres (notamment le recueil des *Nuits d'été*), dont l'importance ne doit pas être méconnue. Malgré l'insuffisance des accompagnements de piano, que Berlioz a d'ailleurs supérieurement orchestrés, il faut voir dans ces œuvres les premiers essais d'une conception toute nouvelle de l'air à voix seule, réalisée en complète opposition avec la mode musicale du temps. Au lieu

1. Une première édition comprenant seulement les trois premières pièces, avait paru en 1850. Voici les titres des six numéros du recueil : 1. *Zaïde*, « boléro ». 2. *Les Champs*. 3. *Le Chant des chemins de fer* (réduction du chœur de 1846). 4. *La Prière du matin*, « chœur d'enfants » (sur les vers de Lamartine : « O père qu'adore mon père »). 5. *La belle Isabeau*. 6. *Le Chasseur Danois*.

2. Trois mélodies postérieures à 1830 ne figurent pas dans ces recueils. Ce sont : *La Captive*, écrite à Rome en 1832 sur des vers de Hugo : la romance (à six couplets !) *Je crois en vous*, publiée en 1834 et utilisée en partie dans l' « Ariette d'Arlequin » de *Benvenuto Cellini* ; enfin *La Mort d'Ophélie* (sur des vers de Legouvé d'après Shakespeare), œuvre beaucoup plus importante, publiée pour chant et piano en 1847 et introduite ensuite (pour chœur et orchestre) dans le recueil de *Tristia* (1850).

des couplets de la romance Louis-Philippe, on y trouve déjà parfois une mélodie nuancée, développée selon les exigences du poème, et un sens réel du rôle expressif ou descriptif de l'accompagnement. Ce style nouveau, qui s'ébauche ainsi dès 1840, annonce déjà, par delà Gounod, l'art de Duparc, de Fauré, même de Debussy. Et Berlioz est arrivé à ce résultat presque par hasard, en recherchant hors des conventions de la mode l'expression naturelle et vraie, en appliquant spontanément au genre de la romance, comme à tous les autres, ses dons et ses procédés de musicien dramatique.

L'HOMME ET L'ARTISTE

Il était de taille moyenne, mais bien pris, alerte, et animé par cette vitalité profonde qui est le soutien du génie. La flamme des yeux gris, le profil aquilin, les longs cheveux roux, donnaient au visage une distinction étrange et un peu hautaine. « Belle tête d'aigle irrité, impatient de l'espace et auquel on refuse l'essor[1]. »

De son terroir dauphinois il gardait le tempérament robuste du montagnard, la résistance physique, l'amour des longues courses à pied. Quelques tares pourtant, qui hâtèrent sa fin : de fréquents maux de gorge, une nervosité extrême et notamment cette « névralgie intestinale » dont il fut sans cesse tourmenté pendant ses dernières années. Loin de surveiller sa santé, il contribua à la ruiner par des excès et des écarts de régime qu'il ne sut jamais s'interdire.

Son caractère est malaisé à définir. On est

1. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, 2e éd., p. 270.

déconcerté par cette prodigieuse instabilité d'humeur, par tant de diversité, de contradictions et d'extravagances. Cependant il n'est pas impossible de grouper les traits essentiels de sa personnalité autour d'une passion dominante, sa vocation de créateur.

Né dans un milieu où tout répugne à la musique, il veut être musicien. C'est pour lui un besoin vital, qui prend toutes les formes, ardeur effrénée, volonté réfléchie, calcul avisé. Il a conscience de tout ce qu'il porte en lui : « Si je réussis, je sens, à n'en douter, que je deviendrai un colosse en musique[1]. » Le bel élan le soutient et l'exalte presque jusqu'au déclin : « fatigué, brûlé, mais toujours brûlant »[2].

Que cette vocation ait été affaiblie par les échecs, entravée par les soucis d'argent, c'est malheureusement la triste vérité. La chute de *Benvenuto* a eu des conséquences incalculables sur toute la carrière de Berlioz; l'échec de la *Damnation* l'a profondément abattu. Quant au métier de critique, qui lui fut longtemps indispensable pour équilibrer son budget, s'il put flatter un instant sa vanité et servir quelquefois sa carrière, il lui était vraiment intolérable

1. Lettre à Ferrand, 2 février 1829.
2. *Mémoires*, II, 341 (1854).

quand la besogne du feuilleton venait étouffer l'appel de la musique et les inspirations naissantes. « Que de forces ainsi perdues! que de temps ainsi gaspillé![1] » « Je voudrais tant *travailler* et je suis obligé de *labourer* pour vivre[2]... » Il serait injuste de négliger tous les témoignages, trop nombreux pour n'être pas sincères, qui attestent cette lutte perpétuelle et ces obscures souffrances. Berlioz a certainement sacrifié au souci du gagne-pain une bonne part de la musique qu'il portait en lui.

Mais l'a-t-il sacrifiée seulement au gagne-pain? Il faut bien le dire, si son activité créatrice a été entravée par les difficultés matérielles, elle l'a été aussi par ses propres faiblesses. On est moins porté à s'apitoyer sur le martyre du feuilleton forcé et sur l'inspiration sacrifiée, si l'on songe que ce sacrifice fut longtemps destiné à nourrir deux ménages. Quant aux autres amours plus ou moins « poétiques » et aux multiples fantaisies dont la succession vertigineuse essoufflait la jalousie d'Henriette, l'art de Berlioz en a peut-être moins souffert, mais il n'y a cer-

1. *Les Grotesques de la musique*, p. 105.

2. Lettre à d'Ortigue, 17 janvier 1854. Voir aussi les lettres à Ferrand (janvier et avril 1835, janvier 1836, janvier 1840), à sa sœur Adèle (2 août 1835), à Maurice Schlesinger (4 janvier 1838); et, dans les *Mémoires* (II, 349-350), l'histoire, au moins symbolique, de la symphonie sacrifiée.

tainement pas gagné des loisirs. D'ailleurs, on ne songerait pas à mesurer le temps qu'il a donné aux femmes, s'il n'avait gémi si souvent de ne pouvoir en donner assez à la musique.

Ces agitations de sa vie amoureuse ne sont qu'un des aspects de son caractère effréné. Ardent, primesautier, turbulent, truculent avec délices, il aime ces états d'exaltation où « l'on vit avec fureur », cette bonne folie que ne connaissent point « les gens raisonnables »[1]. Son humeur est changeante comme le temps : « Un jour, bien, calme, poétisant, rêvant; un autre jour maux de nerfs, ennuyé, chien galeux, hargneux, méchant comme mille diables... »[2]. Après les désespoirs tragiques, des charges d'atelier, des mystifications énormes, et sans cesse des boutades terribles, soit parlées, soit écrites, et qui lui font du tort. Aussi bien, plusieurs de ces traits de caractère lui sont communs avec la plupart des artistes de la génération romantique. Dans sa jeunesse il a été profondément intoxiqué par le mal du siècle[3].

1. *Mémoires*, I, 219.

2. Lettre à Ferrand (12 juin 1833).

3. « Un certain malaise de l'âme, une souffrance vague du cœur, un chagrin sans objet, des regrets sans cause, des aspirations ardentes vers l'inconnu, une inquiétude inexprimable de l'être tout entier, c'est ce que nous éprouvions. » (*Mémoires*, II, 177-178.)

Il a subi toutes les modes littéraires de son temps. Il est peut-être, vers 1830, la personnalité qui incarne le mieux les traits les plus marquants du romantisme.

Il en devient même parfois la caricature. A la villa Médicis, il boit dans un crâne ; à Florence, il a un tête à tête hamlétique avec le cadavre d'une jeune femme, à qui il presse longuement la main. Il se sent fait, dit-il, pour la vie des brigands, en Sicile ou en Calabre, avec « des crimes magnifiques, des viols, des assassinats, des rapts et des incendies »[1]. Sans doute, ce sont là des outrances de jeunesse ; mais les *Mémoires* ne les désavouent pas, bien au contraire.

Il faut le reconnaître, il y a dans Berlioz du cabotin. Il songe trop à la galerie[2]. Il compose son personnage, comme s'il appliquait à sa propre vie ses dons de dramaturge. Par ses lettres à ses amis, et plus tard par les *Mémoires*, fortement romancés, il crée autour de lui une sorte de légende. Tantôt il le fait consciemment à l'aide d'un mensonge pur et simple, comme lorsqu'il affirme avoir composé en une nuit la *Marche au supplice*, qui existait déjà sous un autre titre. Tantôt il se prend lui-même à son

1. Lettre à Ferrand (1831).

2. Il détestait la solitude (v. Boschot, II, 67 et III, 69-70).

jeu et finit par croire à cette légende, qui a pour lui une sorte de vérité idéale. On a l'impression qu'il a vécu une grande partie de sa vie dans le demi-somnambulisme de la création artistique, qu'il l'a imaginée et jouée plutôt que véritablement vécue.

Ce souci constant de l'effet n'a pas été sans influer sur sa vocation même et sur sa carrière de musicien. La passion de la gloire semble être encore plus forte en lui que la passion de l'art. Il n'a pour ainsi dire jamais écrit de musique sans l'espoir d'une occasion prochaine et éclatante de l'imposer au public. Il n'a pas eu la foi et le courage d'écrire pour le théâtre, sans théâtre à sa disposition[1]. C'est là son infériorité. Il songe à se produire au moins autant qu'à produire.

Aussi passe-t-il plus de temps à imposer et à propager ses œuvres qu'à en écrire de nouvelles ou à approfondir les secrets de son art. Pour organiser sa renommée, il déploie une habileté extrême et un sens avisé des réalités pratiques qui contraste étrangement avec son

1. Berlioz rapporte dans ses *Mémoires* (II, 360) le mot d'un Allemand, qui le juge, du point de vue de l'art pur, avec une juste dureté. Berlioz avait déclaré qu'il renonçait à écrire un opéra sur *Roméo et Juliette* parce qu'il serait sûr, s'il l'écrivait, « de mourir avant la première représentation ». Et l'Allemand de s'écrier : « Eh bien, qu'il meure ! mais qu'il le fasse ! »

romantisme. Le premier en date de tous les musiciens, il a recours franchement à une sorte de réclame à l'américaine, dont les résultats sont assurés.

D'ailleurs, il faut reconnaître à l'honneur de Berlioz que jamais ses besoins d'argent ni son désir de gloire n'ont pu le déterminer à briguer le succès par de lâches concessions au goût du public. « Même aux plus tristes jours,....., jamais l'idée ne lui vint d'acheter la vogue par une mélodie vulgaire[1]... » Bien qu'il composât d'ordinaire en vue d'une exécution prochaine, il ne se laissait guider, en écrivant, que par son inspiration et par son idéal artistique.

Ce n'est pas là le seul trait sympathique du caractère de Berlioz. Il était bon, « bon jusqu'à la faiblesse », et profondément sensible à la pitié[2], avec de grands élans d'affection véritable et de générosité sincère. Vigny, qui s'y connaissait, a pu écrire de lui : « Il est homme de cœur et d'esprit[3]. »

1. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, 2e éd., p. 260. — Voir aussi le beau feuilleton de Berlioz sur la *Dame de pique*, opéra-comique de Scribe et Halévy (Boschot, III, 250) et les *Mémoires* (II, 136-139).

2. V. Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, p. 15 ; — Berlioz, *Mémoires*, II, 334-335, et la correspondance.

3. Brouillon d'une lettre de recommandation adressée au comte d'Orsay le 30 janvier 1848 (v. Ernest Dupuy, *Alfred de Vigny et Hector Berlioz*, Revue des Deux Mondes, 15 avril 1911, p. 858).

A vrai dire, l'esprit est plus brillant que profond, et les idées se ressentent certainement des insuffisances du caractère. Entraîné dans le tourbillon d'une vie trop extérieure, il a manqué à Berlioz le recueillement nécessaire pour mûrir les grandes pensées. Sa philosophie est assez courte. Au sortir de l'adolescence, il a perdu la foi chrétienne et ne l'a plus remplacée par rien[1]. Sans doute avec sa merveilleuse intuition d'artiste et de dramaturge, il sait comprendre la haute poésie de la tradition catholique, ainsi qu'en témoigne sa musique d'église. Comme la plupart des romantiques, il éprouve un sentiment véritablement religieux en présence de la « Nature immense, impénétrable et fière ». Mais il ne lui reste de cette contemplation que le désenchantement et le scepticisme[2]. Il désespère de la foi traditionnelle et de la nature; et il n'espère pas en l'homme. Il reste à peu près insensible à cette religion de l'Humanité qui s'élabore en France et en Europe vers le milieu du XIX^e^ siècle[3].

1. A Saint-Pierre de Rome, pendant les chaleurs, il lit Byron dans les confessionnaux.

2. « Quels non-sens que ces notions de fatalité, de divinité, de libre-arbitre, etc. !! c'est l'absurde infini; l'entendement humain y tournoie et ne peut que s'y perdre ». *Mémoires*, II, 334.

3. Vers la fin de sa vie, il semble entrevoir la grandeur de l'œuvre humaine qui organise la nature; mais trop tard pour

Aussi, à l'inverse de Wagner, prête-t-il peu d'attention aux grands événements de son époque. Ses idées politiques sont celles d'un pur artiste. Le régime qui lui paraît le meilleur est celui qui lui donnerait le plus de tranquillité pour composer et le plus de facilités pour faire jouer ses œuvres. Son enthousiasme de jeunesse pour la Révolution de 1830 est superficiel, en grande partie littéraire et extrêmement passager. La Révolution de 1848 l'exaspère, parce qu'elle fait chômer les artistes : « Oh! malheureux! pauvres abandonnés artistes! République de crocheteurs et de chiffonniers !...[1] » Aussi, quel soulagement après le coup d'État! quelle dévotion au régime impérial, dont il escompte les faveurs ! « Moi je suis tout à fait impérialiste; je n'oublierai jamais que notre empereur nous a délivrés de la sale et stupide république ![2] »

On voit que Berlioz, tout en abandonnant la foi de ses ancêtres, n'a nullement participé au

guérir son pessimisme. « J'admire de plus en plus notre civilisation, avec ses postes, ses télégraphes, sa vapeur, son électricité, esclaves de la volonté humaine, qui permettent à la pensée d'être transmise si rapidement. — On devrait bien découvrir aussi quelque moyen d'empêcher que cette pensée fût si triste en général. » (Lettre à Ferrand, 10 novembre 1864.)

1. *Mémoires*, I, 22 et 43. Voir aussi la lettre à Guillaume Lenz, 22 décembre 1848.

2. Lettre à Ferrand, 2 janvier 1855.

large mouvement d'idées qui est à l'origine de nos démocraties modernes. D'ailleurs, la réflexion désintéressée sur les grands problèmes de l'activité humaine n'a jamais été son fort. Même en matière d'art, bien que son œuvre de critique soit considérable, il n'a jamais essayé, comme l'a fait un Rameau ou un Wagner, d'élucider dans une étude un peu approfondie, quelques-unes des questions qui lui tenaient le plus à cœur[1]. Ses idées artistiques sont éparses dans ses articles et dans sa correspondance. Son esprit vit au jour le jour et se contente de réagir, d'une manière parfois géniale, aux circonstances qui se présentent. La pensée spéculative le laisse à peu près indifférent.

Tel est l'homme, autant qu'il est possible de se faire une idée générale de cette nature singulière et tourmentée. Une vocation puissante, contrariée par les difficultés de la vie et plus encore par les faiblesses du cœur, altérée par un amour maladif de la gloire, privée du recueillement fécond et des fortes convictions morales. Une vocation si noble et si haute pourtant, qu'on regrette parfois que Berlioz ne nous ait pas per-

1. *De la musique classique et de la musique romantique* n'est qu'un article de jeunesse. Son seul ouvrage d'ensemble, le *Traité d'instrumentation*, est surtout un recueil d'observations et de préceptes techniques.

mis d'oublier l'homme et de ne songer qu'à l'artiste.

*
* *

Berlioz est artiste peut-être encore plus que musicien. L'art est pour lui une sorte de vie idéale, qui comprend la musique, mais qui la déborde infiniment. Personne ne sent mieux que lui « ce qu'il y a de sérieux et de noble dans la mission de l'*artiste* »[1]. Personne en France n'a contribué davantage à faire rentrer la musique dans l'unité indissoluble de l'art.

Sans doute, comme beaucoup de musiciens, il est peu attiré par les arts plastiques[2]. Mais il en rejoint l'inspiration par la littérature. Il est essentiellement poète, et il reste poète en musique. Virgile, Shakespeare et Gœthe ont agi sur lui au moins autant que Gluck, Beethoven ou Weber. Il suit avec passion le mouvement littéraire de son temps et lit assidûment Hugo, Vigny, Lamartine, Ballanche. Il possède lui-même de remarquables dons d'écrivain[3]. Sa prose a une

1. Lettre à Ferrand, 15 avril 1836.

2. «.. Je ne me connais point en peinture », avoue-t-il dans les *Mémoires* (I, 348). Il sait pourtant admirer Raphaël et Michel-Ange (*ibid.*, 216).

3. Voir la belle étude de M. Paul Morillot, *Berlioz écrivain*, Grenoble, 1903.

verve et un mouvement capricieux qui font songer à Diderot, avec, en plus, l'accent et la couleur romantiques. Il excelle à décrire une scène et à camper un personnage. Les *Mémoires*, les articles de critique, la *Correspondance*[1] (qui rappelle parfois celle de Flaubert) doivent être mis en bonne place dans l'histoire de notre littérature. Quant aux poèmes de *l'Enfance du Christ* et des *Troyens*, ils contiennent des pages d'une réelle beauté littéraire, et montrent bien que Berlioz n'aurait pas été incapable de réaliser, comme le poète-musicien Wagner, le rêve de son vieux maître Lesueur[2].

La conception musicale de Berlioz se ressent de cette forte culture littéraire et de ces dons d'écrivain. La musique est vraiment pour lui une sorte de poésie, servie par une technique spéciale. Aussi a-t-il l'ambition de réaliser dans la musique française une réforme analogue à celle que les poètes romantiques ont voulu faire dans la littérature. Il publie, en 1830, une sorte

1. Il serait temps maintenant de faire une édition d'ensemble de cette correspondance, éparse dans divers recueils factices, dans les revues, ou même encore en partie inédite.

2. « Oh ! s'il était permis au musicien de composer ces paroles ! Dieu ! que ne pourrait-il pas faire ! quel vaste champ ! quelle mine féconde où l'on n'aurait point encore fouillé !... » (Lesueur, *Exposé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solennité*, 1787).

de manifeste du romantisme musical : *De la musique classique et de la musique romantique*[1]. La musique, dit-il, ne doit pas être seulement un plaisir de l'oreille, elle doit « intéresser l'esprit » et exprimer par les sons des « pensées poétiques ». Sa forme la plus haute est « *le genre instrumental expressif* », où le musicien, sans le secours des paroles, rivalise avec le poète[2]. Beethoven et Weber ont été les initiateurs de ce genre nouveau. Car, dans l'art musical comme dans l'art littéraire, « le souffle du Nord avait répandu parmi nous les germes d'une nouvelle inspiration[3] ».

Pour égaler la variété d'expression de la poésie, il faut que la musique possède cette complète liberté que le romantisme vient d'assurer aux divers genres poétiques. « La musique est le plus libre de tous les arts et celui sur lequel a le plus longtemps pesé la chaîne des préjugés et de l'arbitraire.... Les romantiques ont mis sur leur bannière *inspiration libre*.... » Berlioz réagit violemment contre l'orthodoxie du Conservatoire et contre « les préjugés scolasti-

1. *Correspondant*, 22 octobre 1830.

2. C'est à peu près ce que nous appelons aujourd'hui poème symphonique.

3. D'Ortigue, *Revue européenne*, décembre 1832, article inspiré par Berlioz (v. Boschot, II, 150).

ques[1] ». Au début du *Traité d'instrumentation*, il proclame les principes d'une théorie musicale fondée sur l'expérience : «..... ce qui produit un bon effet *est bon*,... ce qui en produit un mauvais *est mauvais* et... l'autorité de cent vieillards, eussent-ils cent vingt ans chacun, ne vous ferait pas trouver laid ce qui est beau, ni beau ce qui est laid ». Ces déclarations s'apparentent évidemment à la Préface de *Cromwell* et aux manifestes de l'école romantique. En cela seulement Berlioz est révolutionnaire[2].

La musique de Berlioz réalise généralement l'idéal qu'il s'était fait de son art. On peut l'aimer ou ne pas l'aimer; on ne saurait lui dénier la qualité primordiale, révélatrice du génie, l'inspiration mélodique. La mélodie de Berlioz est d'une originalité, d'une abondance et d'une variété qui ont été rarement surpassées dans

1. Lettre à sa sœur Nanci, 30 janvier 1830. — Et, dans les *Mémoires* (II,356) : « Je suis un incrédule en musique..... »

2. On pourrait aisément illustrer et développer la conception musicale de Berlioz à l'aide de ses œuvres de critique et des appréciations qu'il porte sur les compositeurs de son temps. Il connaît fort mal les grands musiciens du passé, bien qu'il souhaite la création d'une chaire d'histoire de la musique au Conservatoire (*Mémoires*, II, 243). Il ignore tout de Bach et de Haendel ; il dédaigne pendant longtemps Haydn et Mozart, trop différents de son idéal. Par contre, il connaît à merveille Gluck et son école, qu'il considère comme la source première de la musique romantique. Parmi les contemporains, il a naturellement un culte pour Beethoven et pour Weber, et un éloignement instinctif pour les tendances de l'école italienne traditionnelle.

l'histoire de la musique. Elle se modèle sur toutes les expressions, se plie à toutes les exigences de la donnée « poétique », épouse les caractères les plus opposés avec une sûreté et une mobilité surprenantes. C'est ici que Berlioz montre à plein son génie essentiellement dramatique et pour ainsi dire ses dons de comédien en musique, son habileté instinctive à mimer par la mélodie les sentiments les plus divers. Car cette mélodie n'est pas, comme chez d'autres artistes, la notation successive de mystérieuses affinités musicales ; elle est littéralement un geste sonore. Aussi, pour la bien saisir, l'auditeur doit refaire lui-même le geste. Schumann disait que, pour comprendre les mélodies de Berlioz, il ne faut pas seulement les entendre avec l'oreille, mais les chanter à pleine poitrine (*mit voller Brust*)[1].

C'est pourquoi l'une des qualités marquantes de cette mélodie est la liberté rythmique, le mélange des rythmes inégaux, l'heureuse asymétrie dans la construction des phrases. Berlioz se plaint que la France et l'Italie opposent tant de « résistance aux progrès de l'émancipation

1. *Gesammelte Schriften über Musik* (éd. Reclam), I, 103 (Analyse de la *Symphonie fantastique*). — On peut noter à ce propos que Berlioz « avait une voix de ténor et chantait agréablement » (Barbier, *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, p. 232).

du rythme ». Il voudrait que l'on fondât une « classe de rythme » au Conservatoire, pour délivrer les jeunes musiciens de la tyrannie de la *carrure*[1].

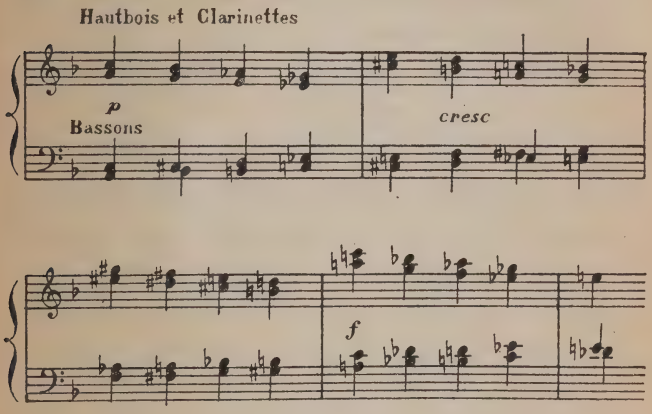
De même qu'elle s'affranchit des rythmes trop mécaniques, la mélodie de Berlioz, née d'une sorte de mimique intérieure, déborde tout naturellement les cadres des deux modes majeur et mineur. Si elle donne souvent l'impression du chant populaire, ce n'est pas que Berlioz y ait eu recours très fréquemment[2]; c'est surtout parce qu'il emploie souvent, au gré de son inspiration, les anciens modes du moyen âge. Sa spontanéité l'y poussait et son maître Lesueur, quoique avec plus de pédantisme, lui avait donné l'exemple. Parmi les passages les plus caractéristiques on peut citer la fin de *l'Invocation à la Nature*, le début de l'air d'Hérode dans *l'Enfance du Christ* et *le Repos de la Sainte Famille*. Souvent, le mode ancien est simplement évoqué, d'une façon passagère, par un intervalle significatif : les accents mélodiques de seconde mineure descendante sont particulièrement fréquents[3]. D'une manière générale, le chroma-

1. *Mémoires*, II, 196 et 241.

2. L'ouverture de *Waverley* s'inspire des chants populaires écossais, et la *Scène aux champs* utilise le ranz des vaches.

3. On peut rapprocher ce fait du passage des *Mémoires*

tisme est très librement employé[1], et la gamme par tons entiers elle-même se rencontre dans le passage suivant de l'ouverture des *Francs-Juges*[2] :



Une telle mélodie, uniquement guidée par l'expression poétique, devait être particulièrement délicate à harmoniser. L'harmonie de Berlioz donne prise sans doute à bien des critiques, mais on ne doit pas la condamner trop légèrement, sous peine de s'exposer à des erreurs

(I,17) où Berlioz raconte que presque toutes ses mélodies d'adolescent étaient « dans le mode mineur ».

1. Voir entre autres l' « idée fixe » de la *Fantastique*, le début de *Harold* et *l'Orgie de brigands*, la *Tristesse de Roméo*, le *Convoi funèbre de Juliette*, et maints passages de la *Damnation*.

2. Petite partition d'orchestre (Eulenburg), p. 64. — La 1er audition est de 1828 et la première publication de 1834.

grossières. On peut y relever des négligences et des gaucheries, déplorer l'insuffisance des parties intermédiaires, rappeler les lacunes d'une culture musicale trop hâtive[1]. Mais on ne doit porter un jugement sur les passages incriminés qu'après l'audition d'orchestre, et ne pas les réprouver *a priori* sous prétexte qu'ils choquent nos habitudes d'écriture, qu'ils ne sont pas jolis à voir sur le papier, ou même qu'ils sonnent mal au piano. Et si l'on essaye de les corriger, comme tout harmoniste un peu exercé devrait pouvoir le faire, on remarquera généralement, avec Schumann, qu'ils perdent aussitôt leur valeur expressive[2].

L'harmonisation de Berlioz se réduit parfois à de simples unissons d'un certain nombre d'instruments. Il y trouve un « charme singulier », et « même quelques vagues et secrètes harmonies »[3]. En fait, comme beaucoup de vieux chants populaires, certaines de ses mélodies ne semblent pouvoir supporter presque aucun accompagnement. Le plus souvent, il soutient son

1. Il est certain que le détail de l'écriture harmonique fut toujours pour Berlioz un travail pénible et fastidieux. Dans les derniers temps de sa vie, il demandait à Mme Pauline Viardot « de lui réaliser ses basses » (Jean Huré, *Berlioz musicien*).

2. *Gesammelte Schriften über Musik,* I, 98 (Analyse de la *Fantastique*).

3. *Traité d'instrumentation,* p. 281.

chant à l'aide de la basse fondamentale ou avec les divers accords parfaits qui peuvent convenir aux notes les plus marquantes. Il procède généralement par touches successives sur les points essentiels ; et il faut reconnaître que ces touches sont d'une sûreté, d'une originalité et d'une audace admirables. Il n'hésite pas à écrire l'harmonie qui lui paraît conforme à l'expression, même si elle est en dehors de tous les usages[1]. Qu'on se rappelle par exemple le premier morceau de la *Fantastique*, le début de la *Damnation*, la fin de la scène du bal de *Roméo*. Ces touches harmoniques sont juxtaposées, et non pas liées par une trame savante des parties intérieures. De là des oppositions de teintes crues, des chocs d'harmonie d'autant plus violents qu'il s'agit en général d'accords parfaits[2]. « Berlioz commence une harmonie et la coupe en deux », dit Vigny dans son langage à propos du *Requiem*[3]. Les accords juxtaposés sont parfois empruntés à des tons très lointains, comme dans *l'Orgie de brigands* de Harold, au début de la *Fantaisie sur la Tempête* ou vers la fin de la

1. On a pu dire à cet égard que Berlioz est « plus harmoniste que Haendel, Beethoven et même Wagner en ses premières œuvres... » (Charles Koechlin, *Le cas Berlioz*, p. 131).

2. De tels effets se rencontrent déjà dans l'œuvre de Lesueur, et on les retrouve parfois chez Wagner.

3. *Journal d'un poète*, éd. Ratisbonne, p. 112.

Marche du supplice. Ce procédé aboutit naturellement à un emploi très fréquent des modulations enharmoniques[1].

L'harmonie de Berlioz a provoqué bien des controverses, qui sont loin d'être terminées. Pour voir clair dans la question, il ne faut jamais perdre de vue le caractère essentiellement mélodique, monodique, de l'inspiration de Berlioz. Comme sa mélodie est un geste de passion et non pas l'efflorescence d'une harmonie sous-entendue, comme elle est née dans un mouvement expressif et non dans l'atmosphère statique du phénomène de la résonance, il est vain de s'étonner qu'elle ne se plie pas toujours aux exigences d'une harmonie uniquement fondée sur ce phénomène physique. En présence de cette mélodie rebelle, deux attitudes étaient possibles, et il faut reconnaître que Berlioz n'a complètement adopté ni l'une ni l'autre. Ou bien il pouvait, en employant les artifices les plus raffinés de l'harmonie connue, essayer d'accompagner pas à pas les détours capricieux

1. Il y aurait beaucoup à dire sur l'usage que Berlioz fait de l'enharmonie. Il y aboutit de deux façons, non seulement par la juxtaposition d'accords de tonalités éloignées, mais aussi par la nature même de sa mélodie, qui se meut librement sur tous les degrés de la gamme chromatique tempérée. Son maître Lesueur affectionnait déjà l'enharmonie pour les effets d'expression qu'on peut tirer de ce « double-aspect » des accords.

de son chant. Mais il ne possédait pas suffisamment les ressources de la technique traditionnelle pour pouvoir le tenter. Ou bien il aurait pu, tirant tout de son propre fonds, tâcher de démêler par un patient effort les harmonies inentendues, et non moins naturelles, qui étaient impliquées dans ce chant poétique. Mais il aurait dû, pour cela, analyser longuement sa mélodie et ses habitudes musicales les plus familières, se créer peu à peu une technique personnelle, se replier sur lui-même, se recueillir dans de patientes études. Et Berlioz n'a jamais connu ce recueillement studieux, pas plus dans sa vie musicale que dans sa vie intellectuelle. Pourtant son instinct, parfois gêné par ses connaissances d'école, lui a presque toujours dicté, sur les points essentiels, les harmonies qu'il sentait justes[1]. On peut entrevoir, par quelques-unes de ses prétendues gaucheries, à quelle profondeur il eût atteint, s'il avait persévéré dans ce sens.

Il a du moins suppléé magnifiquement par son instrumentation aux lacunes de son harmonie. On peut dire qu'il harmonise par les timbres ; et ainsi ses fameux unissons deviennent véri-

1. C'est ce qui faisait dire à Schumann que les harmonies de Berlioz « se distinguent par une sorte de simplicité et même par une solidité et une concision que l'on ne rencontre que chez Beethoven » (*ibid.*, I, 98).

tablement des accords. Cette instrumentation est conçue avant tout comme un moyen puissant de renforcer l'expression poétique, soit par le choix des timbres individuels, soit par les « grands effets d'orchestre ». Mais Berlioz a su rechercher aussi, et apprécier, le charme purement sensuel de la sonorité pour la sonorité[1]. Il a uni deux dons qui vont rarement ensemble, l'expression de la mélodie et la couleur de l'orchestre. Sans doute, il a su profiter des découvertes de ses devanciers, notamment de Gluck, de Spontini, de Weber, et, quoi qu'il en dise, de Lesueur[2]. Mais son originalité reste entière. L'orchestre de Berlioz est une création absolument nouvelle dans l'histoire de la musique. « Celui qui lit ses partitions sans les avoir entendues ne peut s'en faire aucune idée ; les instruments paraissent disposés en dépit du sens commun; il semblerait, pour employer l'argot du métier, que cela ne dût pas *sonner* ; et cela sonne merveilleusement[3] ». On voit une fois de plus que c'est une véritable aberration de pré-

1. L'instrumentation, dit-il en propres termes, doit servir non seulement à renforcer l'expression, mais aussi parfois « à produire des impressions *sui generis* (motivées ou non par une intention expressive) » (*Traité d'instrumentation*, chapitre 1er).

2. Voir les *Mémoires* (I, 63-64).

3. Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, p. 3.

tendre juger ces œuvres d'après une réduction de piano. Berlioz pense naturellement pour l'orchestre et même pour un orchestre plus riche et plus complet que tous ceux qu'on a pu réunir jusqu'à présent[1]. Le sens de l'instrumentation est chez lui un don et un instinct au même titre que l'invention mélodique, un de ces « dons précieux que le musicien-poète, calculateur inspiré, doit avoir reçus de la nature[2] ».

Les procédés de composition de Berlioz se ressentent évidemment des intentions poétiques et dramatiques de ses œuvres. L'ordonnance purement musicale des idées doit céder bien souvent aux nécessités du programme. Dans ses premières œuvres d'orchestre, notamment dans les *Ouvertures*, Berlioz respecte à peu près les principes de la construction classique. Puis il se libère de plus en plus du développement thématique régulier, comme on peut le voir dans la *Fantastique*; et même, quand le programme l'exige, il finit par renoncer à toute construction purement musicale, comme dans

1. Voir, à la fin du *Traité d'instrumentation*, la composition de l'orchestre monstre dont rêve Berlioz (467 instrumentistes et 360 choristes).

2. *Traité d'instrumentation*, p. 293. Rappelons ici que Berlioz sait à peine jouer du piano et ne connaît d'autres instruments que la flûte, le flageolet, la guitare.... et le tambour.

plusieurs morceaux de *Roméo et Juliette*. Mais si le programme est simple ou réduit au seul titre, on voit généralement reparaître les formes les plus traditionnelles, telles que le scherzo, le menuet ou l'allegro de sonate. Il n'a presque jamais recours, du moins d'une manière complète, aux formes de la variation et de la fugue [1]. Il sait pourtant combien les rappels de thèmes donnent de cohésion et d'unité à un morceau ou à une œuvre composée de plusieurs parties. Il est le premier musicien qui ait employé systématiquement ce qu'on appellera le *leitmotive*; et Wagner, qui donnera à ce procédé une ampleur symphonique toute nouvelle, a certainement profité des précieuses suggestions de la *Fantastique* et de *Roméo* [2]. Enfin Berlioz se plaît souvent à conclure ses œuvres en réunissant les thèmes principaux; et, suivant un procédé cher à son maître Lesueur, au lieu de juxtaposer ces thèmes, il les superpose, même s'ils n'ont pas entre eux de véritables affinités musicales.

Ce rapide examen du style de Berlioz évoque

1 Il déteste la fugue, qu'il juge « barbare, ridicule, absurde » (*Considérations sur la musique religieuse*, Correspondant, 11 avril 1829); mais il apprécie le style fugué, qu'il emploie parfois d'une manière très heureuse. Bon nombre de ses morceaux débutent par des entrées successives en imitations.

2. V. Adler, *Wagner* (trad. Laloy), p. 63.

sans cesse l'opposition des deux éléments dont l'équilibre forme tout l'art du musicien : l'expression et la *musicalité*. Chez lui, sans contredit, c'est l'expression qui l'emporte. « Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond [1]. » Cette recherche constante de l'expression donne souvent à ses œuvres une sorte de tension et d'instabilité qui n'est guère propice à l'épanouissement des secrètes conséquences de la donnée musicale. Ce n'est pas à dire que la musicalité soit absente de l'œuvre de Berlioz : il l'a même parfois atteinte à une profondeur qui défie l'analyse actuelle [2]. D'ailleurs, après 1850, son inspiration plus calme et son goût pour le style « antique religieux » [3] lui donneront plus d'occasions de laisser libre cours à la musique pure. Mais, dans l'ensemble, c'est

1. *Mémoires*, II, 361.

2. Comme dans la *Scène aux champs* ou dans l'air de Didon (*Adieu, fière cité*). Voir aussi le chœur funèbre de *Roméo et Juliette*.

3. V. Boschot, III, 267-268.

bien l'expression, l'élément littéraire et poétique qui domine. Berlioz reste bien, en définitive, selon ses propres termes, le « musicien-poète ».

Et cette poésie est essentiellement de caractère dramatique. Elle n'est jamais purement lyrique. Le lyrisme y apparaît, comme dans le drame romantique, à la faveur de personnages qui incarnent plus ou moins les sentiments ou l'idéal de l'artiste, tels que Faust, Roméo, Benvenuto. Mais ces sentiments sont toujours attribués à un personnage défini dont il s'agit de peindre le caractère, et ils sont le plus souvent formulés en termes explicites [1]. A la façon des musiciens français du XVIII[e] siècle, Berlioz se propose de traiter un sujet expressif donné, de « caractériser », comme on disait alors. Seulement, avec ses dons merveilleux d'acteur, il revit véritablement les sentiments qu'il se propose de peindre. Et il s'y passionne d'autant plus que ces sentiments sont surtout ceux du siècle nouveau, les sentiments romantiques.

A part cette réserve au sujet du lyrisme, on

1. Les *Huit scènes de Faust* fournissent un exemple frappant du procédé : A la suite de chaque titre est indiqué en toutes lettres le caractère du sentiment exprimé dans le morceau : « Caractère religieux et solennel, — Gaîté franche et naïve, — Caractère doux et voluptueux, — Joie grossière et désordonnée..... etc. ».

peut dire que Berlioz a personnifié en France le romantisme musical. « Hector Berlioz, écrit Gautier dès 1846, nous paraît former, avec Hugo et Eugène Delacroix, la trinité de l'art romantique. » « Dans cette renaissance de 1830, il représente l'idée musicale romantique : la rupture des vieux moules, la substitution de formes nouvelles aux invariables rythmes carrés, la richesse compliquée et savante de l'orchestre, la fidélité de la couleur locale, les effets inattendus de sonorité, la profondeur tumultueuse et shakespearienne des passions, les rêveries amoureuses ou mélancoliques, les nostalgies et les postulations de l'âme, les sentiments indéfinis et mystérieux que la parole ne peut rendre, et ce quelque chose de plus que tout, qui échappe aux mots et que font deviner les notes[1]. »

Bien que la musique de Berlioz reflète fidèlement les tendances de la génération romantique, elle a toujours été discutée en France, tant de son vivant qu'après sa mort. La plupart des musiciens de carrière lui furent hostiles ; ses premiers admirateurs sont les artistes non musiciens. Il eut toujours contre lui (et il les aura toujours) les trop nombreux professionnels qui « connaissent » la musique et que la musique ne

1. *Histoire du romantisme*, 2e éd., p. 260.

connaît pas [1]. Quant au grand public, que la mode romantique avait touché d'une manière superficielle et éphémère, il réserve ses faveurs, vers 1850, à l'opéra de Meyerbeer ou des Italiens et à l'opéra-comique d'Auber.

A partir de 1870, les œuvres de Berlioz bénéficient du mouvement antiwagnérien et connaissent une vogue toute nouvelle. Même lorsque Wagner s'est imposé au public français grâce aux concerts Lamoureux, les concerts Colonne conservent et entretiennent le culte enthousiaste de Berlioz. Mais dès la fin du siècle, cet enthousiasme est battu en brèche par les jeunes écoles musicales et notamment par celle qui se rattache à la littérature symboliste. Les critiques ne sont pas tendres pour l'auteur de la *Fantastique* et son nom se fait plus rare sur les affiches. Il est probable que le changement de goût qui se dessine après la mort de Debussy et après la guerre sera de nouveau favorable à la musique de Berlioz.

D'une manière générale, on peut dire que

1. Schumann écrit (à propos de l'ouverture de *Waverley*) : « Pour celui dont l'éducation musicale n'est qu'ébauchée (et le plus grand nombre en est à ce point), Berlioz doit faire l'effet d'un fou. Particulièrement pour les musiciens de profession, qui passent les neuf dixièmes de leur existence dans la médiocrité; car il voit des choses que personne ne soupçonnait avant lui ». (*Hector Berlioz et Robert Schumann*, p. 33).

Berlioz a été plus apprécié à l'étranger qu'en France [1]. En Russie, il soulève des enthousiasmes délirants, et c'est en grande partie grâce à lui que le Groupe des « Cinq » réussit à préserver son originalité de l'influence tyrannique de Wagner. En Allemagne, vingt ans après la mort de Beethoven, il est accueilli et acclamé comme un grand maître. Wagner avoue qu'il « profite singulièrement de Berlioz », ce « démon génial » [2]. Et plus tard Hugo Wolf saura l'apprécier dignement. Il faut dire que le romantisme de Berlioz et ses outrances expressives étaient beaucoup plus accessibles au public allemand ou russe qu'à la moyenne des Français. Au cours de ses voyages, il rencontre même des Allemands qui peuvent à peine croire qu'il est Français ; car on sait bien que les Français « ne composent que des opéras-comiques » [3].

1. « Comparaison faite des impressions que ma musique a produites sur tous les publics d'Europe qui l'ont entendue, je suis forcé de conclure que c'est le public de Paris qui la comprend le moins. Ai-je jamais vu à Paris, dans mes concerts, *des gens du monde*, hommes et femmes, *émus* comme j'en ai vu en Allemagne et en Russie ? » (Lettre à Auguste Morel, 14 janvier 1848). Aussi s'exprime-t-il souvent d'une manière très dure sur le goût musical des Français de son temps.

2. V. Adler, *Wagner* (trad. Laloy), p. 166-167.

3. *Mémoires*, II, 83. « Vous êtes allemand », lui disent les choristes de Leipzig (Lettre à sa sœur Adèle, 18 décembre 1853).

Ce qui est vrai, c'est que Berlioz est le premier musicien français vraiment *européen*. En cela, il fait honneur à l'art de son pays, et l'on ne peut que l'en admirer davantage, à moins de prendre pour idéal je ne sais quelle pureté exsangue de la tradition française. Son romantisme d'inspiration nordique n'a nullement étouffé ses qualités natives de Français et de Latin, qui d'ailleurs s'affirment de plus en plus dans la seconde partie de son œuvre. Il possède une clarté d'expression et une netteté de style bien significatives à cet égard. Certains de ses thèmes s'apparentent aux mélodies françaises les plus modernes [1]. Il y aurait vraiment une injustice et une ingratitude singulières à le renier parce qu'il a enrichi notre conception traditionnelle de la musique.

Qu'on se souvienne seulement de tout ce que nous lui devons. Si la France n'a pas toujours encouragé ses efforts, elle a largement profité de son influence. Il a fait rentrer la vie dans notre musique. Il a libéré la mélodie, disloqué les vieux cadres, jeté dans l'harmonie des lueurs prophétiques, accouplé les timbres avec une audace qui annonce l'impressionnisme contemporain. Rompant avec les pâles essais de Méhul et de

1. Voir par exemple le choral de la *Marche des pèlerins* de *Harold*.

Gossec, il a employé son inspiration dramatique à créer la symphonie française. Gounod et Saint-Saëns ont dit à maintes reprises combien ils sont redevables aux enseignements de son exemple. Il n'est pas un seul musicien français actuel qui ne procède un peu de lui.

Malgré ses insuffisances, il demeure très grand. Sans fermer les yeux sur les faiblesses de l'homme, épargnons à l'artiste de trop faciles impertinences. On peut lui mesurer parfois l'admiration, mais il a droit du moins au respect. Car jamais, dans aucun pays, un musicien isolé n'a donné un coup de barre aussi prodigieux à l'évolution de son art.

BIBLIOGRAPHIE[1]

ŒUVRES DE BERLIOZ

A. — ŒUVRES MUSICALES

Une grande édition critique des *Œuvres complètes* de Berlioz a été publiée en Allemagne, par Charles Malherbe et M. Félix Weingartner, chez les éditeurs Breitkopf et Härtel (Leipzig, 1899 et années suivantes). La même maison a publié aussi, d'après cette édition, une réduction de piano des principales œuvres. — De petites partitions d'orchestre ont été éditées chez Costallat (Paris) et chez Eulenbourg (Leipzig).

I. — Ouvertures

Ouverture de Waverley. 1re audition en 1828 ; opus 1 ; publiée chez Richault.

Ouverture des Francs-Juges. 1re audition en 1828 ; publiée en 1834, chez Richault.

Ouverture de Rob-Roy. 1re audition en 1833, publiée pour la première fois dans les *Œuvres complètes* (IV, 143), d'après la partition autographe du Conservatoire de Paris.

Ouverture du Roi Lear ; écrite en 1831.

Ouverture de Benvenuto Cellini (1838) ; publiée en 1839 chez Schlesinger.

1. Nous devons nous borner ici aux indications essentielles ; une bibliographie complète exigerait tout un volume.

Ouverture du carnaval romain ; 1re audition en 1844 ; publiée en 1844 chez Brandus.

Ouverture du Corsaire (commencée en 1844, sous le titre d'*Ouverture de la Tour de Nice*) ; 1re audition en 1855 ; publiée la même année chez Richault.

Ouverture de la Fuite en Egypte (1853).

Ouverture de Béatrice et Bénédict (1862).

II. — Symphonies dramatiques

Symphonie fantastique (*Épisode de la vie d'un artiste*) ; 1re audition en 1830 ; publiée chez Richault en 1846. Réduite pour piano par Liszt en 1834.

Lélio ou le Retour a la vie (« Mélologue », faisant suite à la *Symphonie fantastique*) ; 1re audition en 1832 ; publié en 1855, ainsi qu'une réduction de piano par Saint-Saëns.

Harold en Italie. 1re audition en 1834 ; publié chez Richault.

Roméo et Juliette, « grande symphonie dramatique avec chœurs, solos de chants, et prologue en récitatif choral » ; 1re audition en 1839 ; publiée chez Brandus en 1857. —

Symphonie funèbre et triomphale pour grande harmonie militaire, 1re audition en 1840 ; publiée chez Brandus en 1847.

Marche funèbre pour la dernière scène d'*Hamlet*, pour orchestre et chœurs ; datée de 1848 ; publiée par Richault en 1854 dans le recueil de *Tristia*.

Rêverie et caprice, romance pour violon solo et orchestre (avec programme) ; écrite en 1839 ; 1re audition en 1842 ; publiée chez Richault.

III. — Cantate, Opéra de concert et Oratorio

Scène héroïque sur la révolution grecque ; écrite en 1826 ; 1re audition en 1828 ; publiée dans les *Œuvres complètes*, d'après le manuscrit du Conservatoire de Paris.

Herminie et Tancrède, cantate de concours de 1828 ; publiée dans les *Œuvres complètes* d'après le manuscrit du Conservatoire de Paris.

Huit scènes de Faust ; partition publiée chez Schlesinger en 1828 ; utilisée pour la *Damnation de Faust* en 1846 ; rééditée dans les *Œuvres complètes* (X, 107 et suiv.).

Cléopatre, cantate de concours de 1829 ; publiée dans les *Œuvres complètes* d'après le manuscrit du Conservatoire de Paris.

Le cinq mai, ou la mort de Napoléon ; 1re audition en 1835 ; publié chez Richault.

La damnation de Faust, « légende dramatique en quatre parties » ; 1re audition en 1846 ; partition d'orchestre publiée en 1854 ; éditions pour piano et chant en diverses langues ; partition de poche (Costallat). — Arrangement pour la scène par Raoul Gunsbourg (Paris, Costallat, 1903).

L'enfance du Christ, « Trilogie sacrée », *le Songe d'Hérode*, *la Fuite en Egypte*, *l'Arrivée à Saïs* ; 1re audition intégrale en 1854 (*L'adieu des Bergers* avait été exécuté en 1850 et l'ensemble de la *Fuite en Egypte* en 1853) ; publiée chez Richault en 1855 ; partition de poche (Costallat).

IV. — Œuvres dramatiques

Benvenuto Cellini, opéra représenté en 1838 ; huit morceaux de chant séparés parurent chez Schlesinger en 1838 ; partition de piano par Hans de Bülow ; partition d'orchestre publiée dans les *Œuvres complètes* d'après les manuscrits du Conservatoire de Paris et de la Bibliothèque de l'Opéra.

Les Troyens, poème lyrique en deux parties (I. *La prise de Troie*. II. *Les Troyens à Carthage*). — 1re représentation des *Troyens à Carthage*, au Théâtre-Lyrique, en 1863 (reprise en 1892). — 1re représentation de la *Prise de Troie*, à l'Opéra, en 1899. — Les deux parties intégralement en 1890 à Carlsruhe. — Reprise d'une sélection tirée de l'ensemble, à l'Opéra de Paris en 1921. — Transcription pour piano et chant par Berlioz publiée en 1862 chez Choudens et rééditée en 1889. — Partition d'orchestre des *Troyens à Carthage* publiée en 1864.

Béatrice et Bénédict, opéra-comique en deux actes d'après Shakespeare ; 1re représentation à Bade en 1862 (reprise à

Paris, à l'Odéon, en 1890, sous la direction de Lamoureux); partition piano et chant publiée chez Brandus en 1862[1].

V. — Œuvres vocales

Le dépit de la bergère, romance avec accompagnement de piano, Paris, Le Duc (1823).

Le montagnard exilé, chant élégiaque à deux voix égales, avec accompagnement pour piano ou harpe (1826).

Toi qui m'aimes, verse des pleurs, romance avec accompagnement de piano (1826).

Amitié, reprends ton empire, romance avec piano (1826).

Le Maure jaloux, romance avec piano (1826).

Pleure, pauvre Colette, romance à deux voix égales, avec accompagnement de piano (1826).

Neuf mélodies irlandaises, pour une et deux voix, paroles de Thomas Gounet d'après Thomas Moore; publiées en 1830 chez Richault (réédition en 1850 sous le titre *Irlande*).

La Marseillaise, pour grand orchestre et double chœur. Dédiée à Rouget de l'Isle (1830).

Méditation religieuse, chœur à six voix, paroles d'après Thomas Moore (1831); n° 1 de *Tristia*.

La captive, mélodie, avec accompagnement de piano (1831); orchestrée en 1848.

Sara la baigneuse, pour chœur et orchestre (diverses versions), paroles de Victor Hugo; 1re audition en 1834; publiée chez Richault en 1850 pour deux voix avec accompagnement de piano.

Je crois en vous, romance publiée par le journal *le Protée* en septembre 1834.

Grande messe des morts (*Requiem*); 1re audition en 1837; publiée chez Brandus en 1838, puis, avec des modifications, chez Ricordi à Milan.

1. On peut mentionner en outre les récitatifs ajoutés par Berlioz au *Freyschülz* de Weber pour la représentation de 1841 (partition pour piano et chant publiée chez Brandus), ainsi que la transcription pour orchestre de l'*Invitation à la valse*.

Les nuits d'été, six mélodies sur des poésies de Théophile Gautier; 1re édition en 1841 chez Catelin; et, avec accompagnement d'orchestre, en 1856, chez Richault.

La mort d'Ophélie, ballade avec accompagnement de piano, sur des paroles de Legouvé d'après Shakespeare, publiée en 1848 dans l'*Album de la Gazette musicale*. Arrangée ensuite pour chœur de femmes et orchestre. N° 2 de *Tristia*.

Fleurs des Landes, cinq mélodies pour une ou deux voix avec accompagnement de piano; publiées chez Richault en 1850.

Feuillets d'album, six chants avec accompagnement de piano, publiés en deux fois, en 1850 et en 1855.

Vox populi, deux grands chœurs avec orchestre; publiés chez Richault en 1850. — N° 1 : *La Menace des Francs* (1re audition en 1851); N° 2 : *Hymne à la France* (1re audition en 1844).

Tristia, Trois chœurs avec orchestre; publiés chez Richault en 1854. Comprend : 1° *Méditation religieuse* (1831); 2° *La Mort d'Ophélie* (1847); 3° *La Marche funèbre* pour la dernière scène d'*Hamlet*.

Te Deum, pour trois chœurs avec orchestre et orgue; 1re audition en 1855; publié chez Richault.

L'impériale, pour deux chœurs et orchestre; 1re audition en 1855; publiée chez Brandus.

Le Temple Universel, pour double chœur et orgue (1860).

Collection de 32 (puis 33) Mélodies pour chant et piano (éditée par Richault après 1860).

Mélodies *chant et piano*. Nouvelle édition, revue par Ch. Malherbe, Paris, Costallat, s. d. (24 mélodies choisies).

B. — ŒUVRES LITTÉRAIRES

I. — Critique et mémoires

Collaboration au *Corsaire* (1823-1828), au *Correspondant* (1828-1832), à la *Revue européenne* (1832), à *l'Europe littéraire* (1833), au *Rénovateur* (1833-1835), à la *Revue et*

Gazette musicale (1834-1859), au *Journal des Débats* (1834-1863), au *Monde dramatique* et à *l'Italie pittoresque* (1835), à la *Chronique de Paris* (1836-1838), à la *Revue musicale* de Fétis (1839), au *Monde illustré* (1858-1859).

Voyage musical en Allemagne et en Italie. Paris, Labitte, 1844.

Les soirées de l'orchestre, Paris, Michel Lévy, 1852.

Les grotesques de la musique. Paris, Bourdillat, 1859.

A travers chants. Paris, Michel Lévy, 1862.

Mémoires de Hector Berlioz,... *comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre* (1803-1865), Paris, Calmann-Lévy, 1870 (un vol. gr. in-8°). — 2e édition en 1878, 2 vol. in-18 (les citations sont faites d'après la 2e édition).

Les musiciens et la musique, introduction par André Hallays, Paris, Calmann-Lévy, 1903 (recueil d'articles du *Journal des Débats*).

A ces livres de critique on peut joindre le seul ouvrage didactique écrit par Berlioz :

Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris, Schonenberger, 1844. — Nouvelle édition en 1856, revue, augmentée, et suivie de *l'Art du chef d'Orchestre*. (Les citations sont faites d'après cette nouvelle édition.)

II. — Correspondance

Correspondance inédite de Hector Berlioz (1819-1868), avec une notice biographique par Daniel Bernard, Paris, Calmann-Lévy, 1878.

Lettres intimes, avec une préface par Charles Gounod, Paris, Calmann-Lévy, 1882.

Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, publiées par La Mara, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.

Une page d'amour romantique. Lettres inédites à Madame Estelle F..., avec une préface de Paul Flat, Paris, Éditions de la *Revue bleue*, 1903.

Lettres inédites de Hector Berlioz a Thomas Gournet, publiées par L. Michoud et annotées par G. Allix, Grenoble, imprimerie Allier, 1903.

Les années romantiques (1819-1842). Correspondance publiée par Julien Tiersot, Paris, Calmann-Lévy, 1907.

Lettres publiées dans diverses revues, notamment dans le *Ménestrel* (1879), le *Guide musical* (1891 et 1902), *le Voltaire* (1882), la *Revue musicale* (1903), la *Rivista musicale italiana* (1905), la *Revue de Paris* (1921), etc...

III. — Poèmes et livrets

Programme de la *Symphonie fantastique* (1830).

Livrets de *Lélio* (1831-1832); de la *Damnation de Faust* (1846) (en partie seulement); de l'*Enfance du Christ* (1850-1854); des *Troyens* (1856); de *Béatrice et Bénédict* (1861).

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER

Barbier (Auguste). *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*. Paris, Dentu, 1883, in-12.

Boschot (Adolphe). *L'histoire d'un Romantique* (Hector Berlioz), 3 vol. in-12 : I. *La Jeunesse d'un Romantique* (1803-1831). Paris, Plon, 1906. — II. *Un Romantique sous Louis-Philippe* (1831-1842), *ibid.*, 1908. — III. *Le Crépuscule d'un Romantique* (1842-1869), *ibid.*, 1912.

Boschot. *Une vie romantique : Hector Berlioz*. Paris, Plon, 1920, in-12.

Boschot. *Le Faust de Berlioz*. Paris, Costallat (1910), in-32.

Bruneau (Alfred). *Berlioz* (Le Monde Musical, 30 novembre 1903).

Bruneau. *L'influence de Berlioz sur la Musique contemporaine* (Musica, mars 1908).

Coquard (Arthur), *Berlioz*, Paris, Laurens, s. d., in-8°.

Dupuy (Ernest). *Alfred de Vigny et Hector Berlioz* (Revue des Deux Mondes, 15 avril 1911).

ERNST (A.). *L'œuvre dramatique de Berlioz*. Paris, Calmann-Lévy, 1884, in-12.

FOUQUE (Octave). *Les révolutionnaires de la musique*. Paris, Calmann-Lévy, 1882, in-12.

GAUTIER (Théophile). *Histoire du romantisme*. 2e édition, Paris, Charpentier, 1874, in-12.

HALLAYS (André). *Hector Berlioz, critique musical* (Revue de Paris, 1er avril 1903).

HIPPEAU (E.). *Berlioz intime*. Paris, à la Renaissance musicale, 1883, in-8°.

HURÉ (Jean). *Berlioz musicien* (La Renaissance contemporaine, 10 décembre 1911).

JULLIEN (Adolphe). *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres*. Paris, Librairie de l'art, 1888, gr. in-4° illustré.

KŒCHLIN (Charles). *Le cas Berlioz* (Revue musicale, février 1922).

LISZT (Franz). *Gesammelte Schriften* (éd. Lina Ramann), Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1881, 6 vol. — Et la correspondance, publiée *ibid.* par La Mara (1893-1904).

MARNOLD (Jean). *Hector Berlioz « musicien »* (Mercure de France, 15 janvier et 1er février 1905).

MORILLOT (Paul). *Berlioz écrivain*, Grenoble. Typographie Allier, 1903, in-8°.

NOUFFLARD (Georges). *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*. 2e éd., Paris, Fischbacher, 1883.

ORTIGUE (Joseph d'). *Le Balcon de l'Opéra*. Paris, Renduel, 1833.

ORTIGUE. *Du théâtre italien et de son influence sur le goût musical français*. Paris, 1840.

POHL (Louise). *Hector Berlioz, Leben und Werke*. Leipzig, Leuckart, 1900, in-8°.

PROD'HOMME (J.-G.). *Hector Berlioz* (*1803-1869*). Paris, Delagrave, s.d. (1904), in-8° écu.

PROD'HOMME. *Le cycle Berlioz*, essai historique et critique sur l'œuvre de Berlioz : *La Damnation de Faust*. Paris, Bibliothèque de « l'Association », 1896, in-12.

Prod'homme. *Le cycle Berlioz... L'Enfance du Christ.* Paris, éd. du Mercure de France, 1898, in-12.

Prod'homme. *Les deux « Benvenuto Cellini » de Berlioz.* Recueil de la Société internationale de musique, 14e année (1913).

Rolland (Romain). *Musiciens d'aujourd'hui.* Paris, Hachette, 1908, in-12.

Saint-Saens (Camille). *Portraits et Souvenirs.* Paris, 1900, in-12.

Schumann (Robert). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.* Leipzig, Reclam, 1888, in-32.

Schumann. *Hector Berlioz et Robert Schumann*, traduction (par Maurice Kufferath) des articles sur Berlioz, Bruxelles, Schott, 1879, in-8°.

Tiersot (Julien). *Hector Berlioz et la Société de son temps.* Paris, Hachette, 1904, in-12.

Tiersot. *Les Fêtes et les Chants de la Révolution Française.* Paris, Hachette, 1908, in-12.

Tiersot. *Berlioziana* (Ménestrel, 1903-1904).

TABLE DES MATIÈRES

LA VIE

I. — De la naissance à la *Symphonie fantastique* (1803-1830) 1
II. — De la *Symphonie fantastique* à la *Damnation de Faust* (1830-1846) 31
III. — De la *Damnation de Faust* à la mort (1846-1869). 72

L'ŒUVRE

I. — Les ouvertures. 111
II. — Les symphonies dramatiques 125
III. — Opéra de concert et oratorio 155
IV. — Les œuvres dramatiques. 173
V. — Les œuvres vocales. 192

L'HOMME ET L'ARTISTE

I. — L'homme. 211
II. — L'artiste. 221

Bibliographie 242

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. 488

BINDING LIST SEP 29 1953

ML
410
B5M18

Masson, Paul Marie
Berlioz

Music

563861

ML
410
B5M18

Masson, Paul Marie
Berlioz

MAR 1 1967

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 30 20 01 03 005 0